CLASSICI ITALIANI

COLLEZIONE FONDATA E DIRETTA DA

FERDINANDO NERI E MARIO FUBINI

CON LA DIREZIONE DI

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

OPERE MINORI

di

Dante Alighieri

volume primo

Vita nuova, De vulgari eloquentia,
Rime, Ecloge

A CURA DI

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI,
SERGIO CECCHIN, ANGELO JACOMUZZI,
MARIA GABRIELLA STASSI

UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE

OPERE MINORI

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI DELLE OPERE DI DANTE

Inferno = *Inf.*		*Ecloge* = *Ec.*	
Purgatorio = *Purg.*		*Epistole* = *Ep.*	
Paradiso = *Par.*		*Monarchia* = *Mon.*	
Convivio = *Conv.*		*Vita nuova* = *V. N.*	
De vulgari eloquentia = *V. E.*			

INTRODUZIONE

La *Vita nuova* si presenta immediatamente come un libro che rimanda a un altro libro, anzi come un libro che trascrive, ripetendolo, un libro più ampio e più ricco, che ne forma il modello e l'esempio, ma nel quale l'autore intende non soltanto compiere una scelta nelle parole che lo costituiscono, ma anche non esserne semplicemente lo scriba, quanto l'interprete. Dante, insomma, dichiara subito il distacco che c'è nel suo « libello » fra « libro della memoria » e scrittura letteraria: in termini comuni, fra biografia e letteratura. Fra il libro della memoria e il libro scritto c'è uno stacco, che è, appunto, quello della concreta scrittura letteraria rispetto all'ideale scrittura della memoria, che costituisce il libro unicamente leggibile dal protagonista nel segreto della sua coscienza (e, più tardi, da Dio a cui nulla della memoria e della vita dell'uomo è nascosto). La letteratura sta nella scelta che lo scrittore compie nel libro della memoria e nell'interpretazione che di ciò che ha scelto dà. C'è, dichiarata allora fin dall'inizio, la volontà di staccare il « libello » dalla pura e semplice autobiografia, insieme con l'indicazione, che ne consegue, della parte della scrittura nei confronti dei fatti, che sono il deposito del libro della memoria, altra cosa dal libro scritto, che parte da un momento segnato come fondamentale e decisivo nel libro della memoria, quello stabilito dalla rubrica che dice « Incipit vita nova », destinato a diventare il punto di partenza del libro scritto, che, però, proprio da questo momento si distingue e separa dal libro della memoria, per procedere con le sue ragioni e con suoi mezzi.

Certo, il lavoro di scelta e di interpretazione non è esiguo e non si limita alla prima parte del libro della memoria « dinanzi la quale poco si potrebbe leggere »: alla fine, infatti, del secondo capitolo Dante vi ritorna sopra, abbandonando la parte della

« vita nova » iniziata nell'infanzia, all'età di nove anni, in quanto può parere un discorso « troppo fabuloso », per giungere a « maggiori paragrafi » del libro della memoria, meglio adatti allo scopo e alle intenzioni della scrittura. C'è subito da dire che sotto la rubrica « Incipit vita nova » è immediatamente segnata un'apparizione (una visione): quella di Beatrice. C'è, insomma, una rivelazione di cui il protagonista del « libello » è fatto oggetto: Beatrice « apparve », cioè non tanto ci fu un incontro quanto il comparire improvviso, inesplicato, senza nessuna circostanza descrittiva, nessun particolare inteso a concretare in un momento di vita l'apparizione della « gloriosa donna de la mia mente », come Dante scrive. L'apparizione non è giustificata, circostanziata, definita in termini concreti, proprio perché è un'apparizione che colpisce gli occhi e la mente del protagonista e lo trasforma a fondo, come può accadere soltanto a chi è oggetto di una visione, e non certo a chi semplicemente ha un incontro, per straordinario che possa essere, nell'ambito dell'esperienza quotidiana. Ecco che la « vita nova » incomincia con un'apparizione: la trasformazione del protagonista nasce dal privilegio, di cui è fatto meravigliosamente degno, di avere una visione, ed è un privilegio che immediatamente lo colloca in un'atmosfera sacrale, religiosa.

L'apparizione di Beatrice, del resto, è segnata anche da particolari descrittivi di lei che indicano al lettore avvertito e attento a tali « notizie » il carattere eccezionale che è impresso su di lei: che « apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno ». Dante leggeva nell'*Apocalisse*, XIX, 13, che Cristo « vestitus erat veste aspersa sanguine »: e lo stesso colore dato al vestito di Beatrice vuole essere un richiamo immediato, nell'atto della apparizione di lei (ritorna il verbo dell'apparizione: « apparve... »), alla fonte di tutte le visioni, che è, appunto, Cristo, attraverso la citazione del libro sacro che è, appunto, la rappresentazione e la narrazione di una visione, di quella suprema, che è la storia della salvezza attraverso l'incarnazione del Verbo. « Nobilissimo » per questo è detto il colore « sanguigno » dell'abito di Beatrice nell'istante della prima apparizione di lei: che è, quindi, un'epifania giustamente attuata nell'età infantile, sempre secondo il modello del Cristo. C'è la differenza fondamentale che la visione di Dante ha un significato principalmente per lui, è un'apparizione che ha senso e valore nella storia della sua « salute » (e, solo per abbondanza di grazia, della « salute »

di « altrui »). Ciò appare subito chiaro dalla descrizione degli effetti dell'apparizione di Beatrice sul protagonista del « libello »: i tre spiriti della vita, animale e naturale, si dichiarano immediatamente condizionati per sempre e mutati dall'apparizione, e lo fanno parlando in latino, come è giusto che sia nell'ambito di quella sacralità religiosa che è già nell'intitolazione della rubrica da cui parte il « libello » e che è pure in latino. Il Dio più forte della vita è, naturalmente, Beatrice, in quanto partecipe della natura stessa del divino; e la beatitudine degli spiriti sensitivi è la contemplazione della visione beatifica appunto di Beatrice, mentre è logica conseguenza che lo spirito naturale, « lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro », proclami il suo futuro impedimento, in quanto il momento spirituale sarà l'esperienza fondamentale, da quel punto in poi, per Dante, mentre le esigenze della vita vegetativa non potranno che esservi sottomesse.

L'apparizione di Beatrice è, nell'ottica della figuralità cristiana, una « visione », cioè una rivelazione, come tutto il secondo capitolo del « libello » intende dimostrare: ma Beatrice è davvero incarnata, non è soltanto la protagonista di un sogno (e la prima apparizione di lei non è, infatti, un sogno, ma una visione). Di qui nasce il desiderio di rivederla da parte del protagonista che racconta in prima persona la vicenda del « libello »: ma nell'ottica della citazione omerica, che è da prendere assolutamente alla lettera, così come era letterale in Omero: « Ella non parea figliuola d'uomo mortale, ma di deo » (dove il termine « parea » vale « appariva », « si rivelava », non già nel senso di « sembrava »). Proprio in questa prospettiva avviene lo straordinario congiungimento fra amore e ragione che, alla conclusione del secondo capitolo, viene dichiarato come caratteristico del rapporto interiore che si attua in Dante con il pensiero e l'immagine di Beatrice (e si tenga sempre conto del valore non patetico, non psicologico, non sentimentale, che il termine Amore ha per Dante, ma del significato metafisico di esso: l'Amore è sempre in qualche misura partecipe del supremo Amore che è Dio). La ragione continua a dare al bambino Dante, e poi, negli anni che seguono, al protagonista che ha ormai raggiunto i diciotto anni, il suo « fedele consiglio... in quelle cose ove cotale consiglio fosse utile a udire ». L'amore non è affatto in contrasto con la ragione: ma perché discende dall'apparizione straordinaria di Beatrice, e non è, di conseguenza, minimamente mai colpito da impulsi o desideri che dalla ragione divergano. La dichiara-

zione dantesca va tenuta ben presente per comprendere episodi e sezioni del « libello » che verranno molto dopo: soprattutto il tanto controverso e discusso sviamento per la « donna gentile » (anche nella prospettiva dell'interpretazione che dell'episodio darà Dante prima nel *Convivio*, poi nel canto XXXI del *Purgatorio*).

Si può comprendere allora la motivazione della condanna che Beatrice pronuncia nel *Purgatorio* per lo sviarsi di Dante dietro a false immagini di bene. Non è, cioè, un'interpretazione a posteriori della propria esperienza da parte di Dante, giunto alla sommità del monte purgatoriale e in veste di penitente, che fa l'esame di coscienza e attende l'accusa dei propri peccati per farsi degno di « salire alle stelle » e di avere la visione beatifica di Dio, ma è un'ottica di giudizio su di sé e sulla propria esperienza intellettuale, morale, religiosa, che è già radicata chiaramente nella *Vita nuova*, se è vero che nel secondo capitolo si esclude la possibilità di un amore senza il consiglio della ragione, implicitamente, però, escludendo anche l'ammissibilità della ragione senza amore, cioè di un'esperienza opposta a quella dell'amore per Beatrice, in quanto esclusivamente rivolta a una donna come figura della ragione laica, che si pretende autosufficiente. Coerentemente, poi, con la natura salvifica dell'apparizione (della visione) di Beatrice, che partecipa della sfera del sacro e di Cristo in particolare, degli eventi dell'infanzia del protagonista e di Beatrice nel « libello » non si dirà altro, anche se « molte cose... si potrebbero trarre de l'essempio onde nascono queste ». Non ci sono vangeli canonici dell'infanzia di Gesù, della quale gli evangelisti parlano soltanto per quel poco che può essere significativo per il tempo della manifestazione pubblica: non c'è, di conseguenza, nessun altro aneddoto o racconto sull'infanzia di Dante e di Beatrice, perché parlare di « passioni e atti di tanta gioventudine pare alcuno parlare fabuloso ». L'infanzia è il luogo delle favole, e la *Vita nuova* è un libro di verità: ecco che, allora, dal libro della memoria viene eliminato tutto il molto che potrebbe essere aggiunto alla prima apparizione di Beatrice perché il libro di verità, consacrato dal segno dell'*Apocalisse* e dalla rubrica misteriosamente religiosa (paolina) dell'*Incipit vita nova*, non può contenere in sé neppure il sospetto del « favoloso ».

La *Vita nuova*, come si apre con un'apparizione, così si chiude con una visione, che è di Beatrice, così come era stata di Beatrice la prima visione all'età di nove anni: « Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che

mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei ». La visione finale è decisiva per due ordini di fatti: qui, sulla terra, il futuro della scrittura di Dante, che, dopo la visione, si impegna a studiare quanto più è possibile per giungere a trattare più degnamente di Beatrice; dopo, la salvezza eterna: « E poi piaccia a colui che è sire della cortesia che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus* ». La salvezza è in funzione dello studio per trattare degnamente « di questa benedetta »: letteratura e salvezza eterna sono, di conseguenza, strettamente legate, e la visione è, insieme, punto di partenza per la più alta e degna trattazione di Beatrice e spunto di un'ascesi che dovrà concludersi nella contemplazione della gloria di Beatrice che contempla Dio nel Paradiso (con l'aiuto, naturalmente e ortodossamente, della grazia: « piaccia a colui che è sire de la cortesia... »).

La visione iniziale è il punto di partenza per l'eccezionale esperienza dell'incontro con Beatrice e della straordinaria trasformazione che ciò significa per l'anima, ma è anche il punto di partenza del « libello ». La scrittura si attua come descrizione e interpretazione della visione: non c'è altra scrittura al di fuori di quella che muove dalla premessa sacrale (e nel *Purgatorio* significativamente dell'opera precedente la *Commedia* sarà salvata soltanto la *Vita nuova* in un discorso che è non soltanto della vita, ma anche della scrittura: la « donna gentile » e il *Convivio* sono ugualmente due sviamenti dietro false immagini di bene). Del resto la visione conclusiva nasce dal ritorno di Dante alla scrittura visionaria, dopo che la « donna gentile » è stata lasciata alle spalle come momento divergente e di dissipazione nell'ambito della pura ragione: dal sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, che dichiara lo slancio verso la visione di Beatrice nella gloria del Paradiso, se non la vera e propria visione, che sarà successiva, o, comunque, è una visione parziale, dal momento che Dante non riesce neppure a intendere pienamente quello che il sospiro che è uscito dal cuore riporta di ciò che ha contemplato nel suo slancio « oltre la spera che più larga gira » nel tentativo di ritrovare la visione di Beatrice, venuta meno non soltanto con la morte, ma soprattutto con la riduzione dell'esperienza del protagonista al solo ambito della ragione: tanto è vero che Dante non intende quello che il « so-

spiro » gli riferisce « sì parla sottile / al cor dolente, che lo fa parlare », e sarà, appunto, necessaria la mirabile visione per far sì che tutto diventi chiaro e la provvisoria scrittura del desiderio della visione di Beatrice nella gloria di Dio si trasformi nella scrittura della visione, per la quale, però, ben più lungo e profondo studio è necessario. Come, infatti, è enorme lo stacco fra la Beatrice in terra e la Beatrice nella gloria divina, così enorme è pure la differenza di qualità fra la scrittura del « libello » esemplato sul libro della memoria e la scrittura della « mirabile visione », che, infatti, sarà unica, non mai data prima: « io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna ».

Libro di visioni e di *exempla* costruiti sul modello biblico è, quindi, la *Vita nuova:* che muove, sì, dal libro della memoria, ma non ne è la riproduzione, quanto, invece, l'interpretazione su alcuni momenti decisivi e significativi. Il linguaggio biblico, trasparente ai lettori contemporanei, permea interamente l'opera, fin dall'insistenza con cui i verbi dell'apparizione e della visione tramano il testo, insistentemente presentandolo nella prospettiva della visionarietà religiosa (in modo da cancellare radicalmente ogni possibilità di darne una lettura realistica, storica, anche se Beatrice è *anche* figura reale e storica, nel senso della figuralità cristiana tuttavia, nella cui prospettiva l'intera vicenda della *Vita nuova* e gli episodi e le situazioni che vi appaiono devono essere letti). Certamente il « libello » dantesco è la narrazione di un itinerario di esperienza spirituale: non già della storia di un sentimento e meno ancora di un'autobiografia. In questa prospettiva ha, sì, significato non secondario l'età giovanile del protagonista, che a lampi e a tratti, ma non compiutamente fino alla « mirabile visione » conclusiva, intende esattamente il reale valore di ciò a cui assiste e, in ogni caso, appare ancora spesso incerto, dubbioso, straniato da sé, bisognoso di una continua illuminazione e di un costante aiuto per proseguire nella propria elevazione e maturazione.

Di qui la frequenza dei sogni e, quando le rivelazioni non sono compiute attraverso le visioni, il carattere difficilmente effabile della contemplazione di Beatrice. Ineffabile è la cortesia di Beatrice, quando concede il primo saluto a Dante (e immediatamente si costituisce quello che è una delle figure verbali davvero fondamentali per comprendere il « libello », fra « salute » = saluto e « salute » = salvezza eterna: già nel terzo capitolo il saluto di Beatrice fa sì che a Dante paia « allora vedere tutti li termini

de la beatitudine »). E tale ineffabilità è sottolineata ancora dall'effetto che il saluto salvifico di Beatrice provoca in Dante: lo rende « inebriato », cioè pieno della divinità, come, appunto, colui che ha visto « tutti li termini de la beatitudine ». È già qui la chiave allegorica del « libello »: il rapporto fra saluto e salvezza, fra progressione nell'età e nel tempo e maturazione spirituale, fra visione (sogno) e rivelazione, fra esperienza del divino attraverso la figura di Cristo che è Beatrice ed esperienza della scrittura, che, lungo un sempre più profondo studio, deve portare a dire di Beatrice quello che non è mai stato detto di nessuna, cioè a un culmine assoluto di arte adeguato al carattere « ineffabile » della cortesia di Beatrice. Proprio perché « ineffabile » è la natura di Beatrice, la rivelazione di chi ella è avviene attraverso sogni e visioni, che, in coerenza con testi biblici vetero e neotestamentari fino all'*Apocalisse*, hanno il compito di mediare la non effabilità del linguaggio divino in termini che lo rendano più comprensibile al protagonista del « libello ».

La visione e il sogno sono una spiegazione allegorica del presente, non una profezia del futuro: possono essere di difficile interpretazione, ma rimandano costantemente alla necessità, per il protagonista della *Vita nuova*, di rendersi conto del valore salvifico che, per lui, hanno l'apparizione di Beatrice e il saluto e tutti gli altri eventi che via via coinvolgono, sempre nell'economia di tale rapporto con il sacro e il divino, Dante e Beatrice. Di passaggio, si noti che noi non sappiamo il nome vero di Beatrice, « la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare »: il nome della « gloriosa donna », come sempre fra i nomi divini è quello supremo, che è celato e misterioso, non è detto, mai, se non per allusione nella *Commedia*, e Beatrice è il nome con cui appare, quello che molti usano, non potendo sapere quello vero e supremo, e fra i molti è, naturalmente, Dante stesso. Non ci può essere, insomma, l'epifania, nella sua pienezza, di Beatrice come *figura Christi*, perché tale dimostrazione della divinità annichilirebbe Dante e impedirebbe quell'ascesi nell'esperienza spirituale che è la storia della sua anima, privilegiata sì dall'elezione della grazia, ma libera tuttavia e, in tale libertà, soggetto di un'esperienza di elevazione che (è da aggiungere) è spirituale e, insieme, letteraria. Questo senso ha il sogno che è narrato nel terzo capitolo, e che viene dopo l'eccezionale esperienza di elevazione e di beatitudine del saluto e dell'udire

le prime parole a lui dette da Beatrice: sogno necessario proprio in relazione con il carattere alienante (inebriante) del saluto, che costringe Dante alla meditazione nel « solingo luogo d'una mia camera », non sufficiente tuttavia a chiarirgli totalmente valore e portata dell'esperienza appena avuta.

C'è da dire che allo stile della *Vita nuova* è stato spesso apposta l'osservazione che esso ha una lenta solennità, molto in contrasto con quel carattere fervido e passionato che, nel giudizio del Dante del *Convivio*, la *Vita nuova* presenterebbe (ma bisogna porsi nella prospettiva filosofica, razionalista, aristotelica del trattato per comprendere tale giudizio): ma non è stato rilevato come tale stile sia esemplato sull'andamento della *Bibbia*, anche nella scansione (che ha un sottofondo di intenzionale musicalità) di « versetti » che il « libello » possiede, soprattutto là dove l'influenza dello stile biblico appare più evidente e più netto, come nelle visioni e nei sogni. È il caso del sogno descritto nel terzo capitolo, così minutamente raccontato: ma perché ogni particolare di una rivelazione, che nasce come tale proprio dalla meditazione sull'eccezionalità dell'esperienza del saluto come raggiungimento di « tutti li termini de la beatitudine», è significativo, dal drappo sanguigno in cui è di nuovo avvolta Beatrice, ad Amore, che ha in sé la doppia natura di signore che incute paura in chi lo guarda ma è in sé pieno di letizia. L'Amore, cioè, è un'esperienza suprema e salvifica, ma è anche piena di difficoltà, come tutta la vicenda dell'esperienza raccontata nella *Vita nuova* dimostra: è in sé piena di beatitudine, ma è anche terrifica per chi accetti di compierla fino in fondo, perché comporta difficoltà estreme e il passaggio attraverso la passione e la morte.

Anche Beatrice, come Cristo, beve il calice fino all'amarezza della morte: cioè, mangia il cuore ardente che è il simbolo dell'amore del protagonista del « libello », ma che è un cibo mortale per il residuo di terrestrità che è in esso, per l'imprecisa comprensione della condizione figurale di Beatrice nei confronti della salvezza di Dante, per il fatto stesso che tale consumazione del cuore come cibo è il preannuncio della morte in una reinterpretazione, quale appare essere questa del sogno dantesco, del tipico racconto cortese della donna che è costretta a mangiare il cuore dell'amante prima di morire, in punizione della colpa. La reinterpretazione dantesca è condotta nell'ambito sacrale e religioso che è quello proprio di Beatrice (e, infatti, qui appare per la

prima volta la figura retorica costruita sul rapporto verbale fra « saluto » e « salute »: « la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare »). Sì, il cibarsi del cuore ardente è prefazione alla morte, e ne segue, infatti, la trasformazione in « amarissimo pianto » della « letizia » di Amore e, subito dopo, il gesto di raccogliere nelle braccia la donna e salire con lei verso il cielo. Che, poi, il sogno sia sicuramente rivelativo è garantito dall'ora in cui esso avviene, che è collegata con quel numero nove che verrà successivamente spiegato come la sigla di Beatrice in quanto, essendo il tre la figura della Trinità, il nove è una specie di Trinità moltiplicata per se stessa, esaltata numericamente, e proprio da questo deriva il segno della partecipazione di Beatrice alla natura divina.

Ma se il sogno non è comprensibile e non viene inteso da coloro a cui Dante, in versi, lo narra (« Lo verace giudicio di detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici »), per quanto fra questi ci sia il « primo de li miei amici », cioè Guido Cavalcanti, che ne dà, infatti, un'esplicazione del tutto laica e fondata sulla tradizione della figurazione erotica di origine provenzale, non significa affatto che non sia stato inteso da Dante. Il sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core*, infatti, non contiene una questione d'amore, non è problematico, ma è asseverativo ed è, in effetti, la narrazione compendiaria del sogno, con in più l'identificazione aperta di Amore nella « figura d'uno segnore di pauroso aspetto a chi la guardasse » e l'esplicitazione dell'immagine di Amore con il cuore ardente del poeta in mano, e, in meno, il colore del drappo che avvolge Beatrice e la salita al cielo di Beatrice stessa nelle braccia di Amore (che è altra immagine della tradizione iconografica cristiana dell'anima che viene portata in cielo dagli angeli, sul fondamento della figurazione apocalittica delle anime dei beati sollevate a sé da Cristo). Non direi proprio che le differenze dipendano dal fatto che il sonetto sia stato inserito a conclusione di una prosa compiuta in un secondo tempo e adattata alla linea allegorica e visionaria del « libello », dal momento che il sogno è già perfettamente presente nel sonetto, ma dal fatto che la rivelazione del sogno è data al solo protagonista del « libello » come straordinario privilegio, e l'intero « libello » non è che la storia del cammino alla comprensione delle visioni e delle apparizioni di cui Dante è oggetto, e allora il sonetto molto giovanile si compone mirabilmente nella vicenda di tale itinerario alla

comprensione del messaggio di Beatrice alla luce della « mirabile visione » che viene dopo l'intero « libello », in quanto è, al tempo stesso, l'itinerario verso la perfezione degli studi della letteratura, verso l'affinamento dello stile e della scrittura, assolutamente necessari per poter dire di Beatrice ciò che non è mai stato detto di nessuna donna.

Si osservi che, fin da questo primo sonetto della *Vita nuova*, Dante ne compie la divisione con funzione esplicativa e ne dà ragioni e giustificazioni per quel che riguarda figure e immagini. È un procedimento che è motivato nel celebre capitolo XXV, in cui la poetica della *Vita nuova* è illustrata insieme con uno scorcio di storia della poesia volgare e con la teoria della retorica che sta alla base di essa. Non saper rendere conto di ciò che è scritto è segno di ignoranza: l'oscurità non chiarita ed esplicitata è un vizio grave per la poesia (il vizio di Guittone e dei guittoniani). Ma allora si conferma il carattere del « libello » di essere anche una storia di esperienza poetica insieme con l'esperienza spirituale. Fin dal primo sonetto della *Vita nuova* (che è anch'esso, come tutto ciò che nella *Vita nuova* è rappresentato, il frutto di una scelta, come informa Dante: « con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima... ») si imposta, da parte di Dante, un rapporto preciso, anche nell'ambito del dire in rima, fra ragione e visione, ragione e amore. La poesia, che è frutto di un dire fervido e passionato, è sempre ricondotta a un'esplicazione di carattere razionale, che si esalta nella divisione matematica dei testi, niente affatto oziosa, in quanto è il risultato di una razionalizzazione che rappresenta l'estrinsecarsi del consiglio della ragione anche nei confronti del dire poetico. Il fatto, poi, che i testi poetici della *Vita nuova* siano una scelta di quelli scritti da Dante sta a indicare la stretta funzionalità delle rime all'economia del « libello » (e non la costruzione del « libello » sull'ordinamento di un certo numero di rime collegate poi con il testo in prosa), ma anche il fatto che, fuori del « libello », c'è, sia nel libro della memoria, sia nel libro delle rime, altro che non è in rapporto con il carattere rivelativo del « libello » stesso, e questo è, quindi, la storia sia d'una esperienza decisiva per il protagonista, identificata fra altre esperienze meno significative, sia la storia di un apprendistato e di una maturazione poetica, che comporta anche qui la scelta di una linea di discorso in rima, con la conseguenza di lasciar cadere tutte quelle rime che divergono dalla poetica espressa nel

XXIV canto del *Purgatorio* a Bonagiunta e non rigorosamente indirizzate verso il di più di studio e di impegno poetico che è necessario per poter giungere a dire la mirabile visione (e, proprio alla luce di quanto Dante dice nel *Purgatorio*, il salto di qualità delle rime è segnato dalla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, di cui, allora, le rime precedenti della *Vita nuova* rappresentano la premessa, tuttavia a essa coerente). Del resto, nel capitolo V, Dante insiste sul risultato di una scelta che le rime del « libello » sono, in quanto legate all'apparizione e alla rivelazione di Beatrice: « Feci per lei [la donna dello schermo] certe cosette per rima, le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice, e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei ».

Gli episodi della *Vita nuova* sono, naturalmente, costruiti sulla casistica amorosa del mondo cortese e dell'erotica contemporanea: come è il caso del segreto che Dante si impone nei confronti di tutti per quel che riguarda la donna che è oggetto del suo amore e che lo distrugge fisicamente (con l'insistenza, che nel capitolo IV ritorna, sul consiglio della ragione che governa Dante nel suo amore, e che si esplica qui nell'ordine di tenere segreto l'oggetto dell'amore stesso), e come è il caso della donna dello schermo, la cui scelta da parte di Dante per rendere più segreta la verità del suo amore risponde perfettamente a una norma del comportamento amoroso nella prospettiva, tuttavia, che deve essere tenuta altresì presente, della non ancora avvenuta manifestazione pubblica della missione divina di Beatrice (tanto è vero che il sogno del capitolo III non è inteso da nessuno e non è spiegato da Dante, che pure l'ha inteso, in quanto l'epifania pubblica di Beatrice non è ancora accaduta). L'ancora non rivelata a tutti natura di Beatrice *figura Christi* ha come conseguenza l'invenzione della donna dello schermo e i testi poetici che Dante le dedica o dedica all'altra giovane donna morta: e, allora, la partenza per un lungo viaggio della donna dello schermo e la morte dell'altra giovane donna saranno da vedere come la rappresentazione *per speculum in aenigmate* della futura vicenda di Beatrice, destinata anch'essa a una morte precoce, a una partenza per il lontanissimo viaggio verso il cielo che è già *in nuce* nella prima visione di Dante; e la spia è la citazione di Geremia (*Lament.*, I, 12), che Dante stesso, nel commento al sonetto doppio o rinterzato *O voi che per la via d'Amor passate*

(che è già il segno dell'accresciuto magistero dantesco nel dire in rima, a dimostrazione che la *Vita nuova* è anche la storia di una scrittura che si matura lungo la sua vicenda), registra, così dando al lettore un'ulteriore indicazione sulle intenzioni e sulla natura del « libello », che è un testo sacro nella sostanza, dove si rappresenta l'esperienza religiosa del protagonista a contatto con la nuova incarnazione della perfezione divina che è Beatrice.

Più preciso ancora è il riferimento a Beatrice come colei che è attesa da un destino di eterna beatitudine in cielo nel sonetto (pure doppio o rinterzato) *Morte villana, di pietà nemica*, proprio perché la possibilità della salvezza è indicata nella comprensione delle virtù della donna che è discesa dal cielo « a miracol mostrare »: anzi, soltanto chi è predestinato alla salvezza può sperare di avere la compagnia della donna, dove il carattere salvifico della compagnia di Beatrice (che è allusa nel discorso che sembra parlare della donna appena morta, ma che Dante stesso riferisce a Beatrice) rappresenta la garanzia del futuro destino celeste di chi ne è premiato e insignito. Nel capitolo IX ecco un altro sogno nel quale Amore indica a Dante la necessità di scegliere un'altra donna dello schermo, poiché la prima si trattiene troppo a lungo lontano. Ciò che è significativo, in questo sogno, è il fiume lungo il quale Amore appare: che sarà da riferire, più che a un dato geografico realistico, ai fiumi di Babilonia del salmo CXXXVII, almeno per quell'abito di pellegrino che Amore ha, « leggeramente vestito e di vili drappi »: e vi si confanno, allora, i sospiri e l'angoscia di Dante, costretto all'esilio lontano da Beatrice come fonte della sua beatitudine, e i versi che verranno scritti saranno appunto quelli della lontananza, del distacco, della perdita, che non è soltanto quella del viaggio, ma quella ben più grave che sarà l'esilio dal saluto di Beatrice (e, nel sonetto che descrive il sogno, ancora più netta è l'indicazione dell'atmosfera di perdita della libertà e del potere da parte di Amore e, naturalmente, del conseguente stato di dubbio di Dante: « Ne la sembianza mi parea meschino, / come avesse perduto segnoria »).

Il capitolo XI contiene la descrizione degli effetti del saluto di Beatrice sul protagonista della *Vita nuova:* dove Dante insiste particolarmente sull'ineffabilità di tali effetti, che superano le capacità intellettuali, così come accade a ogni visione della divinità nel rapimento contemplativo: « intollerabile beatitudine », « la mia beatitudine, la quale molte volte passava e redundava la

mia capacitade ». La dichiarazione di impotenza di fronte alla beatitudine che deriva dalla vista e dal saluto di Beatrice significa anche che la condizione di Dante non è ancora tale da poter sopportare la visione della divinità, neppure nella forma dell'incarnazione che assume in Beatrice: anche questa capacità contemplativa deve avere una storia, che si conclude nella mirabile visione e nella purificazione dell'ultima parte del *Purgatorio* e nell'elevazione successiva attraverso i cieli e i beati fino all'estrema fruizione della visione di Dio. Ciò vuol dire, infine, che la *Vita nuova* è anche la rappresentazione di questo *itinerarium mentis in Deum*, dalla debolezza della capacità della visione fino a un esito di perfetta comprensione del valore di tutte le vicende accadute, che hanno Beatrice come punto di riferimento, e fino, di conseguenza, alla possibilità di organizzare la scrittura intorno a tale progressione spirituale. E, allora, si badi bene a non confondere la *Vita nuova* con un *Bildungroman:* non siamo di fronte a una narrazione di maturazione dalla condizione infantile e giovanile a quella della maturità morale, intellettuale, dei sentimenti, che è fatto non particolarmente interessante per Dante, ma di fronte a un maturarsi della capacità di compiere l'esperienza piena e comprensiva del divino, senza ridursi « come cosa grave inanimata »: è l'acuirsi della visione, che a mano a mano si attua per opera del pensiero e della visione di Beatrice, cioè della *figura Christi*, che rimanda continuamente a ciò che ella significa, pur essendo pur sempre la donna dal nome misterioso e taciuto, incontrata per la prima volta a nove anni dal protagonista del « libello ». E la storia della scrittura, che è connessa e intrecciata strettamente con quella dell'elevazione delle capacità naturali di Dante sopra se stesse fino alla mirabile visione finale, è composta perché scrittura e contemplazione, elevazione spirituale e parola sono le due facce di un'unica vicenda, e la visione di Beatrice non avrebbe senso compiuto se non ci fosse l'« evangelista » Dante a comporne prima la narrazione, poi le lodi, secondo una divisione che esalta Dante al di là dell'immaginabile, presentandone l'arte come il compendio della scrittura religiosa, cioè come visione e rivelazione e come celebrazione e lode della divinità.

Il sogno del capitolo XII è forse il più oscuro dell'intero « libello »: ma il pianto di Amore, in abiti ora bianchissimi, secondo una simbologia che sarà quella della processione del paradiso terrestre ed è quella dell'*Apocalisse*, riporta ancora una

volta alla morte di Beatrice, anche se l'abito bianco è pure un segno della glorificazione eterna a cui è destinata. L'oscurità delle parole di Amore (che è sottolineata insistentemente nel testo) è in rapporto con il carattere di prefazione che tutto ciò che accade, e, soprattutto, le visioni e i sogni, hanno prima della morte di Beatrice. Tutto è destinato a essere chiarito dopo, nella prospettiva escatologica: e, prima, è, naturalmente, una narrazione di cui si conosce perfettamente il futuro chiarimento e la necessità di una perfettibilità *a parte post*, ma che mantiene, nonostante le chiose in volgare delle sentenze latine pronunciate da Amore, un margine di enigmaticità. In più, Amore suggerisce, a proposito del testo in rima che egli consiglia a Dante di inviare a Beatrice, un'ulteriore momento e aspetto del significato che il dire in rima ha nella vicenda della *Vita nuova*, come necessario strumento di estrinsecazione dell'elevazione spirituale e della rivelazione religiosa ed escatologica che si sviluppa lungo il « libello » (del quale costituisce una linea molto rigorosa e senza interruzioni, mentre, al contrario, la linea narrativa è, come è stato infinite volte osservato, labile e incerta: ma non è qui l'interesse dell'autore, bensì nella storia della rivelazione della vera natura di Beatrice, *in nuce* nella prima parte, che precede la decisiva comprensione di *Donne che avete intelletto d'amore*, che la esplicita). Dante non deve parlare direttamente a Beatrice, ma trovare un modo indiretto per rivolgersi a lei, in modo da poter essere ascoltato anche nella particolare condizione in cui è, in quanto punito con la perdita del saluto per l'imprudenza nel vagheggiare e nel rivolgersi alla seconda donna dello schermo: ma il vocativo alla « ballata » ha un senso meno occasionale, se è vero che il dire in rima in modo sempre più perfetto e studiato costituisce l'altra linea portante della *Vita nuova*. Di passaggio: è sempre da osservare quanto compenetrato di linguaggio biblico sia (significativamente) il linguaggio della *Vita nuova*, soprattutto quando la visione si esplica con Amore come protagonista: che è « signore » nella prima apparizione, e « giovane vestito di bianchissima vestimenta » nel sogno del capitolo XII, qui con più diretto riferimento all'angelo che annuncia la resurrezione di Gesù davanti al sepolcro vuoto.

Col capitolo XIII inizia una sezione più propriamente riflessiva e meditativa della *Vita nuova*. Già i quattro « pensamenti » esposti nel capitolo XIII stanno a indicare questa seconda fase dell'itinerario dantesco: con la ballata *Ballata, i' vòi che*

tu ritrovi Amore si è chiuso il momento di dolore per il rifiuto del saluto da parte di Beatrice (e il fatto che la ballata abbia ottenuto il risultato dovuto dimostra ulteriormente il carattere centrale dell'esercizio poetico nell'itinerario spirituale del protagonista del « libello »), ecco che inizia la riflessione sulla parte dell'esperienza compiuta, incentrata sulla compresenza di dolcezza e di dolore in essa nonostante che il nome di Amore sia così dolce a udire, ma conclusa con la considerazione dell'unicità di Beatrice, che non è come l'altre donne « che leggeramente si muova del suo cuore ». Ugualmente meditativo è il capitolo XV, che segue la cosiddetta scena del « gabbo »: e qui i « pensamenti » riguardano essenzialmente l'impossibilità per il protagonista di rinunciare a voler vedere Beatrice, per quanto la vista di lei lo distrugga e faccia oggetto di scherno. I fatti, insomma, vengono a essere accompagnati da considerazioni e interpretazioni. È il passaggio necessario verso la rivelazione piena della vera natura di Beatrice e, di conseguenza, del significato dell'amore per Beatrice e del fatto che Beatrice ha come *senhal* proprio Amore, cioè si identifica con Amore, compendia in sé i caratteri e la perfezione di Amore, raffigura l'incarnazione di Amore (che è sempre partecipazione ed epifania dell'Amore divino). Tanto è vero che nel capitolo XIII il pensare ad Amore ha l'ambiguità dell'identità dei nomi: Amore è anche Beatrice, e la dolcezza del nome di Amore è quella del nome di Beatrice, beatificante appunto, colei che, con il saluto, fa toccare tutti i termini della beatitudine e con il rifiuto del saluto porta alle più amare lacrime e al più profondo e cocente dolore.

Le visioni in sogno di Amore sempre più, allora, vanno lette nell'ottica di tale doppio significato della parola: signore, giovane con abiti bianchissimi, colui che, all'inizio, recita davanti a Dante l'intera vicenda dell'amore per Beatrice e il destino di morte precoce di lei, ma che fin dal momento in cui fa mangiare il cuore ardente alla donna la identifica in sé. « Nomina sunt consequentia rerum », afferma Dante, ma la *res*, qui, non è tanto l'essenza di Amore, quanto il nome di Beatrice che sta dietro il suo *senhal* che è Amore (significativo *senhal*, che identifica perfettamente Amore e Beatrice). La scena dal « gabbo » è stata spesso interpretata come il tipico esempio del carattere adolescenziale e delicatamente patetico della *Vita nuova:* senza accorgersi che essa è incomprensibile se si pensa come Beatrice sia colei che è signora della cortesia. Ma se Beatrice è *figura*

Christi, ecco che, allora, in lei si incarna anche la letizia della sapienza divina di fronte agli effetti del suo potere. Lo smarrimento di Dante non è uno spettacolo di dolore, di mestizia, di rovina: è, al contrario, quello del mirabile effetto della contemplazione della figura della divinità, incarnata in Beatrice, e Beatrice, allora, manifesta la pienezza della letizia per tale risultato della propria forza amorosa, che ridonda necessariamente alla propria gloria. Dante incomincia a tremare non appena ha accettato l'invito dell'amico nell'adunanza di donne e uomini per tenere compagnia a « una gentile donna che disposata era lo giorno »: ed è « mirabile » il tremore (paolino, certamente), cioè miracoloso, così come compete al senso della presenza del divino che lo prende, e al tremore non possono che seguire il completo smarrimento e lo straniamento da sé. Da questo stato deriva la trasfigurazione del protagonista: così trasformato da sé da non poter non essere notato dalle donne che « si cominciaro a maravigliare, e ragionando si gabbavano di me con questa gentilissima ». Ma il « gabbo » è, appunto, la lieta verifica della potenza di « questa gentilissima »: e il protagonista non l'ha appieno intesa ancora, nel suo stato in cui la completa rivelazione della natura di Beatrice non si è ancora data (prima sempre di *Donne ch'avete intelletto d'Amore*).

Nella prosa che descrive la scena del « gabbo » e, dopo, in quella che riporta la meditazione successiva sull'episodio, e nei tre sonetti *Con l'altre donne mia vista gabbate*, *Ciò che m'incontra ne la mente more* e *Spesse fiate vegnonmi a la mente*, si conclude il discorso di Dante sopra sé, cioè la descrizione dei propri stati d'animo e delle proprie condizioni in presenza di Beatrice: dopo, incomincerà una materia nuova (che sarà la lode di Beatrice). Per questo la scena del « gabbo » è estremamente significativa: è la piena manifestazione del potere di Beatrice, che non è soltanto quello di determinare la pienezza della beatitudine in Dante, ma anche quella della consapevolezza del dolore, della fatica, della pena che ella suscita con la sua apparizione; ed è la trasfigurazione in « figura nova » (cioè, « eccezionale, mai più veduta »), è il divenire diverso da se stesso, che è oggetto di gabbo per la stranezza da parte delle altre donne, mentre è per Beatrice il segno dell'efficacia della propria potenza più che umana. Non si dimentichi, nella lettura soprattutto dei tre sonetti, quanto poco prima ha detto Dante della Pietà come propria nemica.

L'invocazione della pietà è l'invocazione di una liberazione dagli effetti anche dolorosi e traumatici di Amore, che sarebbe, però, una fuga da Amore, una rinuncia a Beatrice. La richiesta di pietà a Beatrice significa lo stato di confusione e di dolore e di distruzione di sé che, ormai, la contemplazione di Beatrice determina: ma vorrebbe dire, se fosse accolta, la fine della beatitudine, in quanto coinciderebbe con la fine della visione di Beatrice. L'aspetto tragico dell'esperienza d'amore è qui manifestato, insieme con l'aspetto traumatico, rinnovatore fino nel fondo dell'anima e del corpo, che è pure della visione della divinità, della contemplazione della *figura Christi* che è Beatrice. Dante non può non essere, nella sua trasfigurazione in presenza di Beatrice, oggetto di meraviglia e anche di «gabbo» da parte delle donne che sono con Beatrice, perché non sanno la ragione di tanto mutamento d'aspetto: e Beatrice non può non provare la letizia dell'esplicarsi così manifesto del suo potere. Ma la distruzione di tutte le facoltà fisiche e psichiche in presenza dell'oggetto divino della contemplazione, tranne che della vista, acuita all'estremo proprio dalla natura dell'oggetto contemplato, è esperienza consueta della visione mistica: e, allora, l'invocazione alla pietà deve essere intesa in senso antifrastico, come una richiesta di liberazione dalla visione che non *deve* essere accolta perché l'ultimo termine della beatitudine è, appunto, nella contemplazione di Beatrice.

Il capitolo XVI rappresenta molto efficacemente questa condizione (che già nella *razo* del sonetto del capitolo precedente era stata esaminata): c'è il ricordo degli effetti distruttivi della potenza d'Amore, che è ricordo pieno di dolore, a cui segue l'assalto di Amore che non lascia altro pensiero al protagonista della *Vita nuova* che quello di Beatrice, con il conseguente desiderio di contemplarla e il finale annichilimento di tutte le facoltà nel momento della visione. È la battaglia fra corpo e anima nella visione divina, e allora la metafora della battaglia d'Amore ritorna alla sua significazione allegorica originaria, passando attraverso la declinazione, che ha avuto nelle letterature romanze, in senso puramente erotico per indicare di nuovo il contrasto mortale con il peso del corpo che l'anima deve vincere per poter fruire della contemplazione divina. Il fatto da tenere sempre ben presente è che non sono in questione qui (come nel resto della *Vita nuova*) problemi e nozioni di carattere psicologico nel senso moderno del termine, quanto, invece, «accidenti» della

sostanza che è l'anima, realtà obiettive, di conseguenza, esattamente classificabili. Tutta la teoria degli spiriti e degli spiritelli, che tanto sembra difficile per non dire ostica ai commentatori post-romantici, non vuole indicare altro che il carattere obiettivo delle potenze dell'anima e l'obiettiva rilevanza delle loro operazioni, che sono funzioni esattamente descrivibili in termini realistici di un'azione o di una serie di azioni dell'anima stessa, non questioni puramente interiori, fortemente radicate nella soggettività del personaggio e, di conseguenza, esaminabili e rappresentabili soltanto in forma analitica. Come Dante dice nel sonetto *Spesse fiate vegnonmi a la mente*, l'anima «parte» veramente dai «polsi» quando egli giunge in presenza di Beatrice e fruisce della visione beatifica di lei. È, appunto, lo stato di chi si trova nella visione mistica: tutto dimentico e straniato da sé e interamente uscito da sé per concentrarsi totalmente nell'oggetto (divino) della contemplazione.

Con il capitolo XVI si chiude, in qualche modo, la sezione descrittiva e narrativa della *Vita nuova* (e anche quella poetica) in cui, come necessaria presentazione e premessa, si contengono gli elementi capaci di identificare in Beatrice la *figura Christi*, che è il contenuto delle apparizioni e delle visioni del protagonista e, al tempo stesso, di tutto ciò che Amore dice e insegna a Dante perché egli possa effettivamente comprendere l'elezione di cui è stato fatto oggetto con il primo incontro a nove anni con colei che fa vedere tutti i termini della beatitudine. Il capitolo XVII dichiara che da quel momento in poi la materia sarà diversa: «nuova e più nobile che la passata». Non sarà più la descrizione della condizione del protagonista, ma piuttosto la lode di Beatrice, che coincide con l'epifania divina di Beatrice, quale si contiene nella famosa canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Non senza significato la canzone nasce direttamente per ispirazione: «Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per se stessa mossa...». Le parole vengono dall'ispirazione interiore, al di là della volontà del dire: e a questo si riferirà tanti anni dopo Dante, facendosi indicare proprio questa canzone da Bonagiunta come il punto di partenza del nuovo stile di rimare, nel senso di un discorso poetico che tende ad avere le stesse caratteristiche del «libro» per eccellenza, della *Bibbia* in quanto ispirata da Dio. L'occasione è, in coerenza con la concezione delle rime volgari come trovate da chi voleva far comprendere il proprio amore a donna che non intendeva il latino (ma che

aveva « intelletto d'amore »), una conversazione con un gruppo di donne, che saranno poi le destinatarie della canzone. Il gruppo suggerisce, per bocca di una portavoce, la trasformazione necessaria della materia del rimare: « Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai detto in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento ». È la decisiva indicazione del cambiamento della materia poetica: che dovrà essere la lode di Beatrice come fonte di tutte le beatitudini e, soprattutto, di quella che deriva dalla contemplazione di lei.

Dante dichiara di essere rimasto a lungo incerto fra desiderio di dire e paura di cominciare per la troppo elevata materia della nuova poesia suggerita nel colloquio con il gruppo delle donne. La lode di Beatrice, infatti, implica l'epifania di lei come manifestazione divina: cioè, la dichiarazione della sua vera natura. Per dire questo è necessaria l'ispirazione che si sostituisce alla volontà di dire e fa pronunciare il primo verso della canzone come se la lingua fosse da se stessa mossa. È anche un'indicazione di poetica, che ha il preciso riscontro nel *Purgatorio* e nelle parole di Bonagiunta. La *Vita nuova* è la storia anche di una maturazione poetica: la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* rappresenta il punto di partenza di una nuova concezione della poesia nel momento in cui è il punto di partenza dell'epifania di Beatrice. L'ispirazione che fa muovere da se stessa la lingua è analoga all'andare dietro al « dittatore » delle « penne » secondo la definizione del *Purgatorio* in presenza di Bonagiunta. Il libro poetico non è il frutto laico di un puro impegno retorico e di idee, ma è l'esito di un'ispirazione che fa muovere quasi per la stessa la lingua (o la penna, che è lo stesso). Ciò significa che non ci possono essere veri libri che non abbiano una qualche omologia con il « libro » per antonomasia: ciò che non vuole soltanto significare che la *Vita nuova* è da intendersi come una sorta di opera di agiografia o, meglio, di « vangelo » di Beatrice, ma che la letteratura ha un'origine idealmente esterna a se stessa e non può ridursi in ogni caso al puro fatto dello scrivere (del pretendere di scrivere) senza « dittatore ».

Si è osservato che, con il capitolo XIX, Dante muta il pubblico della sua opera: non più i « fedeli di Amore », ma le donne (« non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine »). Non caricherei di eccessiva responsabilità questo mutamento di pubblico: il fatto è che i « fedeli di Amore » sono suscettibili di ascoltare le rivelazioni che

Dante dà sulla propria condizione, non già di accogliere il nuovo genere di poesia, che è una rivelazione e un'epifania del valore di Beatrice, qualcosa, quindi, che esce al di fuori di ogni cerchia chiusa per essere dichiarata ad ascoltatori ben più numerosi e diffusi. Certo le donne hanno da essere « gentili », secondo una classificazione che è guinizelliana e cavalcantiana, cioè c'è sempre una circoscrizione abbastanza chiara di pubblico: ma è anche vero che, nei confronti dei « fedeli d'Amore », c'è un mutamento di strategia (che è, naturalmente, da vedersi nel calcolo complessivo del « libello », non come se fosse una vicenda legata alla stesura, nel tempo, dell'opera, come se questa non fosse l'esito di una costruzione che non può essere che a posteriori e chiaramente determinata dall'autore anche in questi nessi: e non ha, di conseguenza, che scarsa importanza, per l'interpretazione della *Vita nuova*, calcolare e identificare le pretese stratificazioni cronologiche e anche la diversa destinazione originaria dei testi poetici, soprattutto di quelli più remoti, dal momento che ciò che conta è la struttura finale secondo cui l'opera è stata definita da Dante). Il mutamento è dovuto alla diversità della materia scelta da Dante: non più la descrizione dello stato del « fedele d'Amore » nella liturgia dell'amore e nella condizione e nelle modificazioni che l'amore determina in lui, ma la lode di Beatrice, che richiede, appunto, un più vasto ascolto, perché è l'epifania pubblica di colei che dà ogni beatitudine.

Per questo la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* rappresenta una sorta di traumatico culmine delle lodi di Beatrice: proprio all'inizio della nuova materia e rivolgendosi per la prima volta al nuovo pubblico (che è quello delle donne gentili, secondo una concezione delle origini e della natura delle rime volgari che sarà esplicitata nel capitolo XXV). La prima stanza della canzone, significativamente, contiene una dichiarazione di poetica: nella storia della propria poesia che è anche la *Vita nuova*, ma con punti di riferimento che raggiungono anche il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, la scelta, che è dichiarata in questa prima stanza, di uno stile « medio », non troppo « alto », per evitare di provare « viltà », cioè impossibilità di dire, qualora Dante scegliesse lo stile più elevato, che sarebbe anche l'unico adeguato veramente alle lodi di Beatrice, è perfettamente coerente con l'idea della poesia volgare come amorosa (e si contrapporrà, infatti, tale livello medio al livello alto e tragico della canzone nella concezione di poetica e di storia delle forme e dei generi,

quali appaiono nel *De vulgari eloquentia*). Il pubblico non è soltanto la propria donna, a cui il rimatore volgare si rivolse per la prima volta quando scelse di non comporre più versi in latino al fine di farsi intendere dalla donna, dotata di una cultura inferiore e non latina, ma il gruppo delle donne gentili, che hanno conoscenza d'amore, ma che richiedono anch'esse un linguaggio a loro adeguato dal punto di vista della difficoltà e dell'elevatezza (e, tuttavia, Dante si preoccupa subito di allontanare dall'ascolto della poesia i profani: « Tratterò del suo stato gentile / a respetto di lei leggeramente, / donne e donzelle amorose, a vui, / ché non è cosa da parlarne altrui ».

La lode di Beatrice può essere svolta in modo dimesso rispetto ai meriti e alla natura di Beatrice, ma non può avere una diffusione che vada al di là delle « donne e donzelle amorose » (e l'aggettivo riprende l'iniziale vocativo alla donne che hanno intelletto d'amore). Ma ciò è detto perché si tratta di una lode assolutamente eccezionale, che giunge fino a dichiarare che il cielo non ha « altro difetto » che quello di mancare di Beatrice (la cui presenza determinerebbe, di conseguenza, il raggiungimento dell'ultima perfezione e della definitiva pienezza da parte del cielo stesso) e a far parlare Dio per tacitare le richieste dei beati che la vogliono con loro, con l'argomento che, se Beatrice ancora non restasse sulla terra, Dante rischierebbe di perdersi e (fatto ancora più grave), perdutosi, tuttavia inserirebbe, nella pena dell'inferno, una sorta di compensazione personale: « O mal nati, / io vidi la speranza de' beati » (con un doppio motivo di tensione ideologica: da un lato ipotizzando che i beati abbiano speranza nello stato di beatitudine in cui si trovano, e che possano sentire « difetto »; dall'altro lato, proponendo la possibile perdita eterna del « fedele » di Beatrice come una dannazione che ha in sé la consolazione di avere avuto la visione di colei che è « la speranza dei beati »).

La tensione del linguaggio amoroso giunge qui all'estremo che è costituito dall'analogia con il linguaggio sacro, ma non nel già ampiamente diffuso e autorizzato senso positivo (l'amore di Dio effabile soltanto nei termini dell'amore umano ovvero l'amore umano come « figura » di quello divino), quanto piuttosto in quello negativo. È qui da Dante definita la condizione divina di Beatrice e, subito dopo, quella di perduto del « fedele », qualora troppo presto ella sia tolta alla vita terrena per compiere la « speranza dei beati » e ottemperare alla loro richiesta, nei

termini dell'ossimoro e del paradosso della *via negationis:* tutta la canzone, infatti, ha un andamento ossimorico, che accentua ancora la straordinarietà di ciò che è detto nella seconda stanza, nel dialogo fra l'angelo e Dio (« Angelo clama in divino intelletto »: si noti la corrispondenza verbale del primo verso della prima stanza col primo verso della seconda, anche a indicare di quale « intelletto d'amore » sono dotate le donne a cui la canzone è rivolta): c'è « Madonna è disiata in sommo cielo », che ripete la stanza precedente, ma c'è anche il carattere fondamentalmente sublime nel senso della beatitudine celeste conquistabile attraverso la visione di Beatrice opposta, in alternativa, alla morte (che sarà quella fisica, ma anche quella spirituale: « Qual soffrisse di starla a vedere / diverria nobil cosa o si morria. / E quando trova alcun che degno sia / di veder lei, quei prova sua vertute, / ché li avvien, ciò che li dona, in salute, / e sì l'umilia ch'ogni offesa oblia »). In più, in opposizione a quanto è detto nella seconda stanza, non può perdersi chi le ha parlato (ed è il caso proprio di Dante): « Ancor Dio l'ha per maggior grazia dato / che non pò mal finir chi l'ha parlato ».

Ma la contemplazione stessa, che nella terza stanza è indicata come il mezzo con cui tutti i pensieri di cuori «villani» sono agghiacciati e uccisi e come strumento di trasfigurazione spirituale per chi « soffre » di starla a vedere, nella quarta è definita impossibile: « Voi le vedete Amor pinto nel viso, / là 've non pote alcun mirarla fiso ». È una costruzione esattamente calcolata, naturalmente: la lode di Beatrice è ossimorica per necessità di origine e di oggetto, proprio nella prospettiva figurale cristiana in cui Beatrice ha significato; ma è tale anche per l'intrinseca natura della scrittura a contatto con argomenti che le sono intrinsecamente superiori, tanto da non poter essere affrontati che *per viam negationis* ovvero con il paradosso. Se Beatrice è *anche* un personaggio storico, allora davvero l'ossimoro della sua esistenza e della sua condizione di speranza dei beati, di desiderio del cielo, di datrice di beatitudine eterna, di consolazione dei dannati, è quanto di più teso ed estremo si possa dare. Non c'è altro modo di dire che quello di una scrittura della contraddizione: ben più clamorosa della lotta e della divisione interiore che Dante ha descritto nei capitoli precedenti, e che definiscono, se mai, soltanto il carattere tragico di ogni esperienza d'amore e soprattutto di quella più elevata e portata fino ai

confini con il sacro, dietro il quale è continuamente (e, per la *Vita nuova*, fin dal secondo capitolo) la morte.

Alla logica razionale delle rime cavalcantiane Dante sostituisce qui la tensione ossimorica che ribalta e respinge totalmente la laicità del modello di Guido. Nell'ambito dell'identificazione di Beatrice con la speranza dei beati e del discorso di Dio all'angelo che « clama » facendosi portavoce del desiderio dei beati, la logica razionale della poesia cavalcantiana non ha più luogo. La difficoltà intrinseca di comprendere logicamente e razionalmente la canzone è, del resto, indicata da Dante stesso alla fine della divisione e dell'esplicazione del testo: « Dico bene che, a più aprire lo intendimento di questa canzone, si converrebbe usare di più minute divisioni; ma tuttavia chi non è di tanto ingegno che per queste che sono fatte le possa intendere, a me non dispiace se la mi lascia stare, ché certo io temo d'avere a troppi comunicato lo suo intendimento pur per queste divisioni che fatte sono, s'elli avvenisse che molti le potessero audire ». È una conclusione abbastanza enigmatica: in realtà, sì, le divisioni sono state più accurate e più lunghe che nei testi precedenti, ma è anche vero che si tratta della prima canzone della *Vita nuova*, cioè del primo testo di tanto ampio sviluppo (la ballata del capitolo XII è, anche come forma metrica, di livello evidentemente inferiore) e anche fornito di tanta responsabilità di idee e di poetica; e, tuttavia, nulla è davvero spiegato di ciò che è enigmatico e misterioso nel testo. Ma ciò che conta, allora, è la distinzione di « ingegno » per chi può intendere la canzone. È un discorso poetico che non è più per i « fedeli d'Amore », ma per persone che siano di altissimo ingegno, capaci di penetrare il vero significato del testo attraverso gli ossimori di cui è contesto.

È una nuova poesia: che, attraverso l'introduzione del dialogo fra l'angelo e Dio, si esempla sull'ossimoricità della condizione del cristiano sul modello del paradosso della Croce, ma che parla pur sempre di Beatrice e d'Amore. Non la coerenza logica vi domina, ma la tensione che sfiora l'irrazionalità verbale al servizio della superiore verità (e razionalità) dell'ordine del mondo dal punto di vista di Dio. La storia della poesia dantesca (e, in genere, delle rime volgari) subisce una svolta decisiva: è la novità poetica che consegue alla novità della materia, ma che di questa è ancor più profonda, nel senso che la lode della propria donna è momento comune dell'esperienza poetica occi-

tanica e anche guinizelliana e cavalcantiana, ma i termini verbali e ideologici con cui essa è sviluppata da Dante è totalmente altra cosa rispetto ai modelli precedenti, anche di fronte alle canzoni « teoriche » dell'uno e dell'altro Guido, in quanto nella canzone dantesca non è contenuta una teoria d'amore, quanto piuttosto un'intera teoria dell'universo nella prospettiva di una teologia paradossale che colloca la lode di Beatrice all'estremo confine dell'accettabilità cristiana.

Subito dopo la canzone, ecco che Dante, nel capitolo XX, compie un vero e proprio omaggio a Guinizelli, non soltanto nella struttura ideologica del sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, ma addirittura con la denuncia aperta del prestito guinizelliano che il sonetto è: « sì come il saggio in suo dittare pone ». Lo stacco con la canzone è violento: non rime nuove, queste, ma un discorso in rima già datato. Certamente il sonetto è quasi tratto fuori del « libello » dalla stessa presentazione che Dante ne fa, dicendo di averlo composto su richiesta di un amico: ma, allora, un senso ancora più ampio e più profondo ha il fatto che la *Vita nuova* sia anche la storia della poesia di Dante, non soltanto implicitamente, ma anche dichiaratamente, come appare dalla presentazione di questo sonetto: « Appresso che questa canzone fue alquanto divolgata tra le genti, con ciò fosse cosa che alcuno amico l'udisse, volontade lo mosse a pregare me che io li dovesse dire che è Amore, avendo forse per l'udite parole speranza di me oltre che degna ». Ecco: la canzone (come confermerà Bonagiunta nel *Purgatorio*) è la consacrazione di Dante come rimatore: e, allora, ben può esserci l'amico che gli chiede di emulare Guido Guinizelli, vista la novità e la straordinarietà della canzone che colloca Dante nella speranza « oltre che degna » di un'abilità di dire in rima non inferiore ai suoi maestri più anziani di lui. Il sonetto si colloca in questa prospettiva: è un esercizio, chiaramente denunciato, su un terreno d'altri, ma che Dante sente ormai di poter percorrere, tanto è vero che se ne fa autorizzare dall'anonimo amico.

Ciò è confermato anche dal sonetto seguente, del capitolo XXI, *Ne li occhi porta la mia donna Amore*, che è uno sviluppo dei temi della lode già espressa nella canzone, ma anche dal capitolo XXII, che contiene la descrizione della morte del padre di Beatrice e di come il protagonista del « libello » apprende la notizia del dolore e delle lacrime della donna. Il capitolo contiene certamente una lode molto alta del padre di Beatrice, che

ha l'acme proprio all'inizio, quando, a confronto e a conforto, viene ricordata la morte di Gesù: « Appresso ciò non molti dì passati, sì come piacque al glorioso sire, lo quale non negoe la morte a sé, colui che era stato genitore di tanta meraviglia quanta si vedea ch'era stata questa nobilissima Beatrice, di questa vita uscendo, a la gloria etternale se ne gìo veracemente ». Il parallelo fra il padre di Beatrice e Dio e fra Beatrice e Cristo è perfin troppo evidente. E, poiché non è affatto pacifica, a mio parere, l'identificazione di Beatrice con la figlia di Folco Portinari, allora la descrizione della morte del padre di Beatrice non può essere caricata di troppe responsabilità biografiche e storiche, mentre, invece, molte responsabilità ideologiche essa possiede, anche perché, in realtà, dopo che ne è stata dichiarata la certa beatitudine eterna, di lui non si parla più e tutta l'attenzione del capitolo si concentra non tanto sull'ovvio dolore di Beatrice, ma sulla notizia che di tale dolore ne viene a Dante dalle donne che sono andate nella casa di Beatrice per starle accanto nel lutto che l'ha colpita. La citazione della morte del padre è in funzione della nuova raffigurazione di Beatrice secondo quella che è la legge strutturale della *Vita nuova*: fra « miracolo » del cielo e beatitudine, ma sotto la condizione comune della morte che, del resto, Dio non ha risparmiato neppure a se stesso.

La morte è un elemento fondamentale nella rappresentazione della *Vita nuova*, in alternativa o, meglio, in complementarità con l'esperienza d'amore. La narrazione alterna, appunto, la descrizione degli stati interiori, che la presenza e l'apparizione di Beatrice provocano nel suo « fedele », con la lode: ma il primo momento è attraversato continuamente dal senso tragico di un'oltranza nella distruzione, che la visione di Beatrice determina, di ogni capacità e vita fisica, mentre la lode allude pure, in modo neppur troppo sotterraneo, alla limitazione nel tempo della possibilità di fruire della visione beatifica di Beatrice che è desiderata « in sommo cielo ». È un'altra delle fondamentali novità della *Vita nuova:* non la vicenda d'amore, che è sempre fondamentalmente immobile nella variazione intorno alle poche situazioni date, che si possono complicare se mai (come fanno Guinizelli e Cavalcanti) soltanto dal punto di vista teorico, dalla parte del ragionamento, della razionalizzazione, della sentenza, delle idee, ma l'alternanza di amore e morte come motivi e momenti costitutivi *sempre* dell'amore (sacro o profano che sia: certamente teologizzato nel « livello » dantesco, ma, poi, del tutto

laico nelle rime petrarchesche, che pure riprendono, portandolo all'estremo del virtuosismo e della raffinatezza, lo schema, fatto tutto temporale, oggettivo, terreno, della doppia faccia della storia amorosa in vita e in morte della donna amata).

Ciò è vero non soltanto per l'iato fra la parte della *Vita nuova* con Beatrice viva e quella che si riferisce alla morte di Beatrice, che sarebbe, appunto, divisione troppo terrena e biografica, da cui, invece, Dante rifugge. Il motivo della morte, del dolore, dei novissimi, è costantemente presente nel « libello » fin dalle prime pagine, dalla visione, cioè, di Amore che, dopo aver fatto mangiare il cuore a Beatrice, sale con lei verso il cielo. La novità dell'invenzione dantesca è proprio in questo intreccio costante di amore e morte, perché si tratta anche di un'esperienza del divino che è sempre, per definizione, esperienza delle tracce e delle manifestazioni del divino qui e ora e richiamo all'al di là, alla beatitudine del cielo, alla « vita nuova » che è nel regno dei beati. In questa prospettiva l'episodio della morte del padre di Beatrice rientra perfettamente perché non è affatto narrazione di tale evento, ma rappresentazione della presenza del dolore e dell'esperienza del dolore anche in Beatrice, che pure è fonte di ogni beatitudine. Il centro, infatti, del capitolo è dato dal triplice incontro con le donne: anzi, dall'ascolto di quello che le donne, passando, dicono del dolore di Beatrice prima, del pianto del protagonista infine. Ciò che conta, insomma, è il discorso del dolore, non il fatto della morte del padre di Beatrice. La centralità del capitolo consiste proprio in questa epifania aperta e marcata del dolore nella vicenda di amore e beatitudine e saluto e salute, quale si è fino a questo punto svolta.

Coerente con questa situazione è, allora, quella del capitolo XXIII, con la malattia del protagonista e il conseguente pensiero dell'inevitabile morte di Beatrice e la visione di tale morte. Il dolore riflesso di Dante per il dolore e il pianto di Beatrice si concreta nella malattia, che comporta debolezza fisica, immobilità, sofferenza del corpo. Il rapporto con la morte del padre di Beatrice è evidente: entrambi come prefazione e preparazione alla visione della futura morte di Beatrice. È significativo che, nel delirio della malattia (che è preparazione all'evento traumatico della visione di Beatrice morta e resuscitata e condotta in cielo), prima Dante abbia la « rivelazione » della propria morte: che è una morte orribile, una rivelazione infernale, di fronte al trionfale assurgere di Beatrice in cielo dopo il

dramma cosmico della morte: « Apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: ' Tu pur morrai '. E poi, dopo queste donne, m'apparvero certo visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: ' Tu se' morto ' ». Le « donne scapigliate » ritornano subito dopo nella descrizione degli eventi straordinari che accompagnano la morte di Beatrice: « Vedere mi parea donne andare scapigliate piangendo per via »: ma già il significato della seconda apparizione delle donne scapigliate è diverso da quello della prima visione. L'annuncio della morte di Dante è contrapposto alla visione della morte di Beatrice: tragicamente infernale il primo, trionfalmente celeste la seconda. La morte è vista nella doppia faccia dell'orrore e della disperazione e della rinascita entro la beatitudine celeste. La visione della propria morte da parte di Dante è orribile: ma perché non ha nessuna compensazione di futura beatitudine. La visione di Beatrice assunta in cielo costituisce lo strumento della liberazione da tale angoscia d'orrore, tanto è vero che l'apparizione delle donne scapigliate la seconda volta non ha più l'aspetto infernale e atroce della prima, ma rientra nell'ottica della meravigliosa e miracolosa serie di fenomeni che accompagnano la morte di Beatrice.

È fin troppo facile indicare negli eventi che accompagnano tale morte una ripetizione, se mai intensificata, dei fenomeni che accompagnarono la morte di Cristo sulla croce: il sole che si oscura, le stelle che si mostrano di tale colore che « mi faceano giudicare che piangessero », gli uccelli che cadono morti mentre volano, i grandissimi terremoti. Nella rappresentazione della morte di Beatrice, tuttavia si compendia, insieme con l'atmosfera d'apocalissi (le stelle che piangono e scolorano sono un'evidente citazione di Giovanni), anche la glorificazione e l'assunzione in cielo: gli angeli che ritornano in cielo portando l'anima di Beatrice, il canto dell'Osanna da parte degli angeli stessi. È, tuttavia, anche questo un ulteriore motivo di novità della materia della *Vita nuova:* è la raffigurazione di una nuova morte di Dio e di una nuova glorificazione, ma nella figura di una donna. La visione è il veicolo dell'autorità che gli eventi narrati hanno: terremoti ed eclissi del sole non sono « reali » e « storici », questa volta, come nel racconto evangelico, ma sono « veri », cioè corrispondono a quella verità che è celata dietro l'apparenza terrena di Beatrice e tutta l'esperienza d'amore di Dante. Il fatto che tutto avvenga in sogno (o, meglio, nella specie di delirio

che ha preso Dante infermo) fa sì che possa darsi una perfetta rivelazione di ciò che, altrimenti, sarebbe implicito e, comunque, non evidente in modo sensibile.

La morte di Beatrice appare allora quale essa è veramente, nel suo significato figurale, non quale si verifica nella realtà storico-fenomenica. In questa prospettiva di rivelazione sacra la Morte, apparsa atroce a Dante dapprima, sotto il puro aspetto dell'estinzione fisica, diviene « dolcissima », in quanto è lo strumento per ritornare a vedere Beatrice esaltata al cielo, dove vede « lo principio de la pace », e in quanto « anima bellissima », capace di rendere beato chi la contempla ora che è nella felicità eterna. Il fatto che la nuova materia della lode sia esplicitamente rivolta alle donne come interlocutrici fa sì che si compia, subito dopo, il rituale della dedicazione della narrazione della visione alla « donna pietosa e di novella etade ». Le differenze fra la canzone e il testo in prosa non sono esigue: l'amico che, nella prosa, dà la notizia della morte di Beatrice è, nella canzone, un uomo « scolorito e fioco », come conviene a un'apparizione in sogno, nella rappresentazione di una morte. Mancano i tratti più decisamente orrendi e infernali del preannuncio della morte di Dante. La visionarietà è più accentuata e tragica nella prosa, anche perché male la canzone si adatta al movimento narrativo del sogno. Ma c'è anche un'altra ragione, ed è il fatto che la canzone ha un pubblico femminile, a cui compete una spiegazione più distesa e meno apocalittica del sogno stesso, e anche del meccanismo, oltre che del contenuto del sogno. L'annuncio di morte a Dante è, di conseguenza, raddolcito e reso meno atroce, e serve soprattutto, allora, a spiegare come, attraverso l'esperienza e la visione dell'anima di Beatrice assunta in cielo e dell'intatta bellezza del corpo di Beatrice morta, possa alla fine darsi l'invocazione alla Morte come dolce e gentile, in quanto è stata nella donna che ha avuto il premio immediato dell'assunzione al cielo. Siamo ormai appieno entro una celebrazione evidente della natura e della condizione divina e di eterna beatitudine di Beatrice.

L'episodio del capitolo XXIV conferma questa direzione del discorso dantesco. È l'episodio dell'apparizione di Beatrice dopo la venuta di Giovanna-Primavera, che è la donna di Guido Cavalcanti. La figura paronomastica di Primavera-Giovanna come immagine della funzione di precorrere la venuta di Beatrice-Cristo è certamente una delle più audaci della *Vita nuova*. Ma

tutto il capitolo XXIV è, nel « libello », quello che più apertamente e determinatamente svolge le premesse poste nella canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* per l'identificazione di Beatrice con la *figura Christi:* il parallelismo fra Giovanna-Giovanni e Beatrice-Cristo, confermato e rafforzato dalla citazione evangelica, è il culmine del processo di comprensione e di rivelazione di Beatrice, che finalmente, proprio a questo punto, si manifesta pubblicamente quale è in verità, in coincidenza significativa col fatto che la prima epifania di Cristo come Figlio di Dio si ha proprio di fronte al Battista. Non direi che ci sia qui anche una sorta di autocelebrazione di Dante di fronte e in rapporto con il Cavalcanti, come se la funzione, data alla donna di Guido, di essere precorritrice di Beatrice indicasse anche il parallelismo di Guido come precursore della più alta figura poetica di Dante, secondo la prospettiva di un altro passo del *Purgatorio*, quello in cui espressamente Dante si propone come il successore dell'« altro Guido » alla sommità del valore poetico (della « gloria della lingua »): « Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l'uno e l'altro caccerà dal nido » (XI, 97-99). Se contrapposizione c'è con Guido, questa, ancora una volta, è sul piano della concezione della letteratura: Guido, che è da identificarsi con l'« altri » della presentazione del nome e del *senhal* della donna da lui amata (« E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era il nome Primavera »), non va al di là delle motivazioni puramente laiche e terrene per il *senhal*: la bellezza, là dove Amore rivela a Dante, subito dopo, che il *senhal* Primavera è stato dato a Giovanna per propria diretta ispirazione, in quanto « prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele ».

Beatrice è, in ultima analisi, già passata attraverso la morte e la resurrezione in Cristo nel sogno di Dante, e la sua prima apparizione, dopo il sogno, non può, ormai, che essere l'apparizione e l'epifania della divinità di cui è figura (di Cristo, appunto). Guido non va oltre, insomma, l'apparenza fisica delle cose, soprattutto, poi, nell'amore: non può, di conseguenza, comprendere il significato metafisico di nomi e persone, a lui non può venire la rivelazione di Amore sulle vere e profonde ragioni che hanno determinato in lui stesso l'impulso a chiamare Giovanna con il *senhal* Primavera, né può essere sollevato alla dignità di comprendere il valore del rapporto, nell'apparizione di Beatrice, che

non è, naturalmente, il semplice incontro, ma l'epifania nel mondo, fra il vero nome Giovanna e la funzione di precorrere la venuta di Beatrice. Il significato del nome e dell'esistenza della propria donna non è chiaro a Guido, non li comprende, non riesce a rendersene conto. La pura riduzione alla fisicità finisce a sminuire anche Giovanna al solo splendore della bellezza terrena, disconoscendo quanto tale bellezza sia significativa in una vicenda di salvezza eterna e di eterna beatitudine, quale è quella che si svolge intorno a Guido stesso e a Dante e in cui la donna di Guido ha un'importanza infinitamente superiore a quella che Guido può sospettare. Dante, nell'episodio, se mai propone il distacco ideologico da Guido nel senso proprio di quella filosofia totalmente naturale che sarà, poi, ragione della condanna infernale, prefigurata chiaramente nel celebre colloquio con il padre di Guido, Cavalcante, nell'*Inferno:* « Da me stesso non vegno: / colui ch'attende là per qui mi mena, / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno » (*Inf.*, X, 61-63); e che la fine del viaggio di Dante sia Beatrice non mi pare dubbio, e, di conseguenza, non dubbio il fatto che il « disdegno » di Guido sia da interpretare nella laicità e nella terrestrità assolute della sua concezione dell'amore.

Nel sonetto *Io mi senti' svegliar dentro a lo core*, che segue la prosa di Primavera e Beatrice (nella quale, poi, è dato da Amore stesso un nuovo *senhal* per Beatrice, quello più insospettabile e segreto proprio perché improbabile e incredibile, quale è Amore, in quanto, in questo modo, nel nome Beatrice viene a essere identificata con l'Amore stesso, in una celebrazione e in un'esaltazione che non può avere nulla oltre sé), dedicato a Guido Cavalcanti, è espressamente detto che sono taciute « certe parole le quali pareano da tacere », e questo mi pare significhi l'assenza di ogni aperta contrapposizione di valore poetico fra Dante e Guido e, invece, un'ancora perdurante prudenza nei confronti della dichiarazione, che nella prosa è apertissima, del carattere allegorico-religioso dell'amore per Beatrice, e del coinvolgimento di Giovanna-Primavera in una situazione che a Guido doveva apparire assurda e insensata sul piano razionale e filosofico. La visione, nel sonetto, ricalca così forme agevolmente cavalcantiane e anche del Dante delle rime non comprese nella *Vita nuova*. È certamente un omaggio a Guido. Lo scarto dalla prosa, allora, può chiarirsi anche nel fatto che, ormai, Guido non ama più Giovanna: cioè, la figura della donna è liberata dal condi-

zionamento laico di Guido, e allora è possibile riscrivere la visione da un punto di vista allegorico-religioso, accogliendo anche Giovanna nella vicenda della *Vita nuova* come narrazione dell'apparizione e dell'epifania divina di Beatrice. La prosa è dichiaratamente posteriore al sonetto, e si costruisce intorno alla diversa condizione di Primavera nei rapporti con Guido nel momento in cui il sonetto è scritto e nel momento in cui è composta la prosa. La liberazione di Giovanna dal condizionamento laico di Guido consente l'inserzione di lei nella *Vita nuova* come il nuovo precursore della nuova incarnazione di Cristo che è Beatrice, la Giovanna che viene e con la sua venuta manifesta il nuovo Redentore. Nella prosa, come per lo più accade nel « libello », è il momento più trasgressivo e straordinario della rivelazione che vi si compie della vera natura di Beatrice: i testi in rima sono, invece, la parte emergente e pubblica del sotterraneo discorso allegorico, e devono, di conseguenza, avere caratteri meno palesi, forme implicite.

In più, in questo episodio, si può misurare molto bene lo scarto fra i tempi che, nel « libello », sembrano singolarmente appiattiti, nel senso che le indicazioni cronologiche arieggiano gli *incipit* evangelici *In illo tempore*, con un effetto di assenza di mutamenti, di fatti ed eventi che si collocano l'uno accanto all'altro, senza nessun divenire e nessuna scansione. Del resto, è vero che le visioni non hanno tempo e che il libro, soprattutto, non ha tempo, immobile e completo com'è nella sua continuità di testo letterario definitivamente determinato e stabilito per sempre, non più, insomma, sottoposto a nessuno svolgimento e graduazione di tempo. Il libro che contiene la vera testimonianza di Beatrice, come ogni altro libro sacro, è sottratto alla storia, non è un momento o un elemento della storia, non fa storia, non ne dipende, così come non è nel tempo: la vicenda, allora, della *Vita nuova* ha come unico, vero e fondamentale movimento quello fra vita e morte di Beatrice, che non a caso è un evento assoluto, anch'esso subito sottratto alla storia attraverso l'assunzione al cielo, ma, tuttavia, capace di mettere movimento e vicenda là dove era l'immobilità di visioni e apparizioni tutte sottratte al divenire e alla cronologia.

I tempi sono quelli che si definiscono attraverso il rapporto fra la parte del « libello » viva Beatrice e quella che segue la morte di Beatrice. Il centro narrativo, la cesura, il punto in cui la vicenda trova una scansione temporale decisiva, sono costituiti

dalla morte di Beatrice, che non è affatto il centro ideologico dell'opera. Il modello che Dante offre è decisivo, ma anche perché è asimmetrico rispetto ai punti rilevati ideologicamente e fattualmente del «libello» (la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* e la rivelazione pubblica o epifania di Beatrice e lo stesso sogno della morte di lei), e questo fatto determina immediatamente quel gioco prospettico all'interno delle misure narrative che il Petrarca subito coglierà perfettamente nell'asimmetria dei *Rerum vulgarium fragmenta* fra le rime in vita e quelle in morte di Laura. Nella *Vita nuova*, mentre gli episodi viva Beatrice non hanno un'evidente successione cronologica, dopo la morte, invece, tutto segue una linea narrativa esattamente definita e progressiva, fino alla «mirabile visione» conclusiva, che è, poi, un rinvio nel tempo al libro che è ancora di là da nascere, ma che è già in qualche modo ideato e costruito.

Si osservi subito come, dopo la rivelazione di Beatrice attraverso il preannuncio di Giovanna-Primavera, con estrema abilità narrativa, Dante sospenda di colpo un discorso che sembrava indirizzato decisamente verso la descrizione degli effetti di tale epifania. Il capitolo XXV è una sorta di discussione e di esposizione di poetica, che contiene in sé una polemica letteraria e uno scorcio di storia della poesia in volgare oitanico, occitanico e italiano, e, infine, una celebrazione sottilmente condotta dell'eccellenza delle rime volgari, non diverse in dignità dalla poesia in latino. Siamo del tutto al di fuori dell'attesa del lettore, che ancora una volta viene spiazzata e delusa. Dante esce violentemente e clamorosamente fuori della vicenda e degli eventi rappresentati, fuori del filo ideologico che ha sviluppato coerentemente nei capitoli che precedono. È una cesura che, oltretutto, non si spiega neppure con la motivazione che, a pretesto, Dante avanza: di doversi giustificare per aver parlato di Amore come persona, là dove non è che accidente in sostanza. Fin dal secondo capitolo Dante così ha parlato di Amore, e, del resto, non diversamente hanno fatto Guido Guinizelli e Guido Cavalcanti. Non c'è, di conseguenza, ragione evidente e logica perché proprio dopo l'epifania di Beatrice, annunciata da Giovanna-Primavera, si apra tale intervallo di meditazione di poetica e di storia letteraria.

Ma, forse, la motivazione è nell'esigenza di richiamare energicamente l'attenzione sulle idee della poesia volgare che Dante intende divulgare, sia pure in una forma alquanto ancora in-

certa: il discorso deve essere centrale, quindi, nel « libello », e deve altresì essere un programma che in qualche modo collochi Dante stesso in una posizione distinta rispetto agli altri rimatori volgari (a Guittone non meno che a Guido Cavalcanti), ma anche riguardo a quella superiorità del latino che era ancora pacifica fra i dotti e che rappresentava l'altro polo dell'operazione e dell'azione di contrasto dal quale doveva chiarirsi la novità e il significato (il valore) delle rime volgari, e di quelle d'amore in particolare, rispetto ai modelli classici. Il legame con il discorso teorico e filosofico sulla possibilità o no di parlare di Amore come persona ha qui il fondamento: sul fatto che le rime volgari furono trovate da un rimatore che voleva parlare d'amore con la propria donna, appartenente a un livello di cultura estraneo al latino. Nel *Purgatorio* Dante ribadirà con Bonagiunta che la novità della sua poesia fu il carattere strettamente amoroso di essa, in questo modo confermando la concezione che, intorno alle rime volgari, aveva esposto nella *Vita nuova*, anche dopo la diversa opinione del *De vulgari eloquentia*.

Ma i punti significativi del capitolo sono altri: la rivendicazione, soprattutto, del valore delle rime volgari nei confronti della poesia latina. I rimatori volgari possono usare le stesse figure e gli stessi colori retorici dei poeti latini, e allora la letteratura volgare è davvero consacrata in dignità e in valore rispetto a una tradizione latina che sarà ancora capace per almeno due secoli di lottare per la propria superiorità o, addirittura, per la propria esclusività culturale (e prossimo sarà l'esempio dell'*Africa* del Petrarca a testimoniare il fascino tenace dei modelli classici e della dignità che ne viene ancora a chiunque scriva versi in latino). La letteratura volgare, insomma, non è una letteratura minore, popolare, di livello basso e di stile necessariamente umile, a cui si disconvengano le forme della più sublime retorica, ma aspira al grado di massima complicazione e dignità di comunicazione, dal momento che, se le figure retoriche della poesia latina le sono concesse, il pubblico a cui si rivolge non è di necessità indotto, ma, anzi, è quello elevato delle nuove classi emergenti nel comune, quello a cui Dante indirizzerà il *Convivio*.

L'esemplificazione di testi classici, che Dante fa per dimostrare come le figure retoriche della personificazione sono state usate dai poeti latini (Virgilio, Lucano, Orazio, Ovidio), non hanno molta attinenza col problema che è occasione del capitolo, cioè con la personificazione di Amore, e, se mai, sono una testimo-

nianza dell'interpretazione naturalistica che Dante dà, al tempo della *Vita nuova*, della mitologia classica. Ma non qui è il punto, quanto piuttosto nel suggerimento, che dall'esemplificazione viene fuori, della parità di diritto, quindi di dignità e di valore, fra i modelli classici citati e i rimatori volgari (soprattutto se stesso). L'elencazione dei poeti classici non è compiuta, una volta tanto, per coprire con la loro autorità il proprio testo poetico, ma per impostare una gara di valore e di dignità, per dimostrare l'indipendenza e la sublimità che la poesia volgare può raggiungere, non meno di quanto abbiano fatto gli autori classici.

Infine, a conclusione del capitolo c'è la preoccupazione critico-intellettualistica della necessità, per il rimatore, di saper spiegare le figure retoriche che adopera: e qui è davvero uno dei momenti centrali dell'*excursus* dantesco. Le rime della *Vita nuova* hanno tutte una giustificazione e un'esplicazione: e, allora, l'uso della prosa accanto ai versi ha anche questo significato, di essere il momento della spiegazione, lo spazio della ragione, la dimostrazione di un rimare che è compiuto con il perfetto dominio degli strumenti retorici che usa. Il segno distintivo della poesia dantesca viene a essere quello della razionalità dell'uso degli strumenti retorici mediati dai modelli classici: e la prosa, non soltanto quella che dichiara e divide le rime, ma soprattutto quella che espone prima delle rime l'episodio, la situazione, l'evento, l'intenzione ideologica, viene ad assumere allora un significato di innovazione decisiva, il valore di un modello, tanto è vero che Dante si dimostra fedele alla sua straordinaria invenzione nel momento in cui si accinge a progettare il *Convivio*.

I capitoli che seguono l'*excursus* di poetica riportano immediatamente agli effetti dell'epifania pubblica di Beatrice: « Questa gentilissima donna, di cui ragionato è ne le precedenti parole, venne in tanta grazia de le genti che, quando passava per via, le persone correano per vedere lei; onde mirabile letizia mene giungea » (e l'accorrere delle genti è un altro riferimento evangelico a Cristo). L'effetto sublimante e virtuoso, anzi beatifico e divino, che la vista e il saluto di Beatrice provocano in chiunque la incontri giustificano l'eccezionalità della lode come tema ormai fisso e costante sia delle prose sia dei versi. È il momento di *Tanto gentile e tanto onesta pare* (dove « pare », con splendida ambiguità, vuole pure significare « appare », con riferimento alla « visione » che è sempre l'incontro con Beatrice) e *Vede perfetta-*

mente onne salute, nel quale sonetto c'è, in più, la celebrazione della forza diffusiva della virtù di Beatrice, che ridonda su tutte le donne la capacità di gentilezza, di fede, di amore, di ricevere lode e onore. La lode, come naturalmente compete all'oggetto divino che le è proprio, giunge ai confini dell'ineffabilità: « Io dico ch'ella si mostrava sì gentile e sì piena di tutti li piaceri che quelli che la miravano comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave, tanto che ridicere non la sapeano». L'epifania di Beatrice provoca effetti beatificanti, suscita la virtù, l'umiltà, il bene, l'onestà, è, in più, una dolcezza che è ineffabile. Siamo nel pieno di un trionfo che coinvolge in sé le « altre », che Beatrice fa « andar seco vestute / di gentilezza, d'amore e di fede »: ed ecco che, con un sapientissimo calcolo degli effetti narrativi, Dante pone qui la morte di Beatrice.

La cesura è sottolineata con un accorgimento di estrema abilità: il riferimento della prima stanza di una canzone, dedicata a dire « di quello che al presente tempo adoperava in me » Beatrice, come Dante afferma nella presentazione in prosa della canzone stessa. Ma la canzone resta interrotta nel libro, come se il libro, in questo momento, si identificasse perfettamente con il diario della vita, e scrittura ed esistenza del tutto coincidessero. È un'invenzione letteraria splendida: la morte di Beatrice interrompe la scrittura a mezzo, riduce la canzone a una sola stanza, ed è impossibile, obiettivamente impossibile, concludere la canzone. La lode di Beatrice viva è finita, e così non può che chiudersi e fermarsi il progetto di manifestare, dopo aver parlato degli altri uomini e delle altre donne, anche le conseguenze miracolose della vista e del saluto di Beatrice sul protagonista del « libello » dopo che Beatrice stessa si è manifestata pubblicamente in tutta la sua forza di rinnovamento e di purificazione spirituale e morale (in tutta la sua funzione salvifica e beatifica).

Alla lode, allora, non può che, bruscamente, sostituirsi il pianto: tutto si arresta, la canzone rimane ridotta alla prima stanza, al di là di essa non può più esserci la parola della letteratura, sia pure di una letteratura che trova il centro e la motivazione nella celebrazione di Beatrice come incarnazione celeste e figura divina. Dopo, la parola può ricominciare a essere pronunciata soltanto se è di ben altro e più alto autore: se è parola della Scrittura: « Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium ». Le parole di Geremia

precedono, significativamente, la notizia della morte di Beatrice: il taglio ha da essere evidente anche nel contrasto fra la stanza della canzone interrotta (e il motivo dell'interruzione, non detto, pure subito si avverte enorme e decisivo, se la scrittura di lode così violentemente viene a essere spezzata) e l'attacco del nuovo capitolo, il XXVIII, con la citazione di Geremia. Se non che le sorprese non sono finite: della morte di Beatrice Dante non parlerà affatto, come subito si affretta a chiarire. Nessuno dei tre motivi per cui Dante non parla della morte di Beatrice è evidente e chiaro: non il primo (« ciò non è del presente proposito, se volemo guardare nel proemio che precede questo libello »), non il terzo (« non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo, la qual cosa è al postutto biasimevole a chi lo fae, e però lascio cotale trattato ad altro chiosatore »); di più certamente la seconda: « non sarebbe sufficiente la mia lingua a trattare come si converrebbe di ciò ». Questa ragione è, sì, contraddetta dal fatto che, in realtà, Dante già ha parlato della morte di Beatrice: ma l'ha fatto all'interno di una visione, la cui natura soprannaturale supera ogni difficoltà, sia del progetto del « libello », sia di capacità di scrittura (in quanto la visione è ispirata e ugualmente ispirata ne è la stesura in parole), sia di convenienza nel parlare di sé con lode, dal momento che tutto ciò che nella visione è contenuto è a essa deputato e tutto copre con la propria responsabilità (che le deriva dalla fonte superiore di ispirazione, che non può essere che Dio stesso).

In ogni caso, Dante allega qui ragioni che vengono a sconvolgere la stessa struttura della *Vita nuova:* l'invenzione suprema, dal punto di vista strutturale, che è costituita dalla divisione dell'opera fra vita e morte di Beatrice (e, prima, fra descrizione e lode, implicita appartenenza al Cielo di Beatrice ed epifania in mezzo alle genti), e dal movimento narrativo e ideologico che deriva alla vicenda d'amore, che di per sé è eminentemente immobile e ripetitiva, viene a essere in qualche misura spezzata e sconvolta. Della morte di Beatrice non si parla se non attraverso Geremia: essa è, di conseguenza, un « mistero » (sacro). Non è un capitolo del libro della memoria: appartiene a un altro libro, a un'altra dimensione, tanto è vero che la scrittura dantesca non è in grado di affrontarla. La storia della poesia di Dante, che è l'altro filo conduttore della *Vita nuova*, riemerge qui in piena luce: c'è, insomma, sempre un'inadeguatezza della scrittura

rispetto alla vera natura e al significato di Beatrice, e soltanto molto studio potrà fare sì che la lode di lei superi l'*impasse* dell'inadeguatezza. Ma rimane, comunque, sempre un margine di ineffabilità: tutto il valore di Beatrice non potrà mai essere esaurito nella lode, perché « madonna è disiata in sommo cielo », e ciò che appartiene al cielo non può essere contenuto che allusivamente, *per speculum in aenigmate*, nella parola della letteratura.

Quanto alla « lode » di sé, che Dante dichiara di non potere convenientemente inserire nel « libello », come sarebbe inevitabile fare, se parlasse della morte di Beatrice, rinviando ancora una volta fuori del testo (sia o non sia Cino l'« altro chiosatore » a cui allude), tutto il discorso non può che avere il significato dell'impossibilità di evitare quello che è il nodo fondamentale di tutta la *Vita nuova* come rappresentazione e lode di Beatrice: che la funzione di Beatrice è, qui, di fondare e attuare in anticipazione la predestinazione del suo fedele alla beatitudine eterna, come Beatrice stessa dirà nella conclusione del *Purgatorio:* « Non pur per ovra de le rote magne, / che drizzan ciascun seme ad alcun fine / secondo che le stelle son compagne, / ma per larghezza di grazie divine, / che sì alti vapori hanno a lor piova, / che nostre viste là non van vicine, / questi fu tal ne la sua vita nova, / virtualmente, ch'ogni abito destro / fatto averebbe in lui mirabil prova. / Ma tanto più maligno e più silvestro / si fa 'l terren col mal seme e non colto, / quant'elli ha più di buon vigor terrestro. / Alcun tempo il sostenni col mio volto: / mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il menava in dritta parte volto » (XXX, 109-123). Ciò che Dante non può dire *ancora* nel « libello » che è l'estratto e l'interpretazione del libro della memoria è proprio tale predestinazione e la funzionalità di Beatrice beatificante in tale destinazione al cielo. Nel libro della memoria questo non può esserci. È l'argomento del libro futuro, che è preannunciato come ultimo paragrafo del libro della memoria. È il dato di una profezia, quale Beatrice espone nel *Purgatorio* in modo compiuto e chiarissimo, ma a posteriori, dopo che l'itinerario della predestinazione si è compiuto, attraverso, sia pure, lo sviamento e la selva oscura e lo smarrimento della via diritta, e, soprattutto, attraverso la successiva esperienza dell'oltretomba, dell'inferno e del purgatorio, cioè dei luoghi della pena, eterna e temporanea. Prima, non è possibile né conveniente dirne: la grazia della salvezza di Dante, che passa attraverso

Beatrice, non è ancora rivelata. Sta, sì, sotto tutto il « libello », ma non può venire certamente alla luce senza prevaricare nei confronti di Dio e della libertà dell'uomo (che, infatti, porta Dante allo sviamento dietro false immagini di bene).

Qui mi sembra che si raccolgano tutti e tre i motivi addotti da Dante per giustificare il fatto che della morte di Beatrice nella *Vita nuova* direttamente non si parla, cioè non si rappresenta l'evento (se non nella visione, che è altra dimensione ideologica e letteraria). Si comprende, in questa prospettiva, anche il fatto che, invece, nel « libello » si parli della morte di un'altra donna e del padre di Beatrice. Per essi il discorso della morte è possibile, poiché non sono che personaggi normali, consueti, non investiti di nessuna funzione escatologica, quale, invece, ha Beatrice in rapporto con Dante (ma anche più ampiamente, come risulta dalla lode degli effetti salvifici e liberatori da ogni male che hanno la vista di lei, il saluto, le apparizioni, la sola presenza, che diviene onore e pregio per tutte le altre donne).

La lode che Dante non può registrare per sé è proprio la garanzia della propria salvezza eterna attraverso Beatrice: che è anche fuori della memoria, nel tempo che verrà. Ma anche il XXX capitolo contiene la negazione di ciò che, all'inizio, sembrerebbe dover contenere, mentre il capitolo XXIX, con la spiegazione del significato del numero nove nella vita e nella vicenda di Beatrice, non è che lo scioglimento di un enigma proposto fin dall'inizio del « libello » al lettore in un modo che, ormai, dopo la morte di Beatrice, non è più straordinario e trasgressivo, dal momento che tutto, con tale morte, si è chiarito e definito: « Dunque se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre, cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade ». Dante, cioè, indica palesemente in Beatrice un « miracolo » direttamente derivato dalla Trinità, facendo clamorosamente evidente l'enigma tante volte allusivamente esposto, scioglie un'attesa, risolve uno dei misteri del « libello », ma nella forma del più alto omaggio dato a Beatrice in quanto « miracolosa » incarnazione voluta dall'intera Trinità con l'esercizio totale della potenza, dell'intelletto e dell'amore divino (ed è tutta una considerazione che, a questo punto della *Vita nuova*, dopo le lodi di Beatrice e l'epifania pubblica delle

sue virtù salvifiche e la sua morte, finisce a essere ammissibile, e non può più apparire come una forzatura ai limiti dell'eresia).

Ma dicevamo che, non meno del capitolo XXVIII, che non narra la morte di Beatrice, anche il capitolo XXX non riporta la lettera che Dante scrisse ai « prìncipi de la terra » sulla morte di Beatrice. Del resto, già nel capitolo precedente, dopo aver parlato a lungo del significato della presenza del numero nove nella vita di Beatrice, Dante conclude con un'altra esclusione, un altro silenzio: « Forse ancora per più sottile persona si vederebbe in ciò più sottile ragione: ma questa è quella ch'io ne veggio e che più mi piace ». L'intera *Vita nuova* è punteggiata di tali rinvii a discorsi, giudizi, considerazioni non inscritti nel testo. C'è qualcosa che è sempre fuori del libro, ma che in qualche modo gli dà misura e senso, si tratti della parte del libro della memoria che non è conveniente al progetto del « libello », si tratti di ciò che intrinsecamente non è dicibile perché supera le capacità dell'autore, si tratti ancora di ulteriori possibilità di interpretazione e di spiegazione di ciò che avviene o della parte di Beatrice o delle allegorie e dei simboli. La *Vita nuova* è dichiaratamente non esaustiva della narrazione della vita di Beatrice e delle lodi di lei. Ciò significa anche che la scrittura non esaurisce mai i propri tempi, e che altra scrittura può sempre aggiungersi a quella già composta, almeno fino al proponimento di dire di Beatrice quello che non è mai stato detto di nessuna, con cui la *Vita nuova* si chiude, significativamente con un altro rinvio.

Specificamente, nel capitolo XXX, Dante dichiara di non inserire l'epistola ai « prìncipi de la terra » perché scritta in latino, là dove il « libello » è programmaticamente in volgare, in forma esclusiva (con l'appoggio di « questo mio primo amico »). Non è soltanto una motivazione esteriore: il fatto è che nella *Vita nuova* ha da proporsi tutta la virtù espressiva del volgare, in gara con il latino (come risulta dal capitolo XXV). La lamentazione in latino va sostituita con la lamentazione in volgare, che, effettivamente, occupa il capitolo XXXI con la canzone *Li occhi dolenti per pietà del core*. Anche nel lamento per la morte di Beatrice *figura Christi* il latino (di modello biblico) lascia il luogo al volgare. La lamentazione latina non entra a far parte della storia della propria scrittura che Dante disegna nel « libello ». L'intenzione di Dante e di Guido Cavalcanti è proprio la rivelazione di questo potere del volgare di giungere a dire ogni argomento,

anche il più alto quale è la morte e l'apoteosi di Beatrice (mentre l'epistola, indirizzata ai « prìncipi de la terra », non può che essere in latino perché l'ambito di comunicazione di essa va oltre quello del volgare). La canzone inserisce, nel lamento, un unico motivo nuovo, ed è l'accenno a Dio, che chiama a sé Beatrice, « perché vedea ch'esta vita noiosa / non era degna di sì gentil cosa ». C'è, insomma, la contrapposizione, del testo tradizionale nell'agiografia e, in genere, nella consolatoria sacra, fra la vita terrena « noiosa » e la gloriosa esaltazione al cielo della persona che, per le sue virtù, non conviene rimanga immersa nel mondo. L'accoglimento di tale motivo da parte di Dante significa uno spostamento di angolazione e di materia nella propria scrittura: è lo stato del mondo senza Beatrice, non soltanto nel senso che ormai Beatrice l'ha lasciato, ma soprattutto nel senso che Beatrice non copre più la malvagità, la viltà, la noia degli uomini e delle cose di questo mondo, non riscatta più dai pensieri bassi e vili, non solleva più alla beatitudine chi incontra e saluta, non dà più onore e virtù alle altre donne.

Lo stato di abbandono da parte della fonte di ogni beatitudine finisce a « invilire » anche Dante: « Quale è stata la mia vita, poscia / che la mia donna andò nel secol novo, / lingua non è che dicer lo sapesse: / e però, donne mie, pur ch'io volesse, / non vi saprei io dir ben quel ch'io sono, / sì mi fa travagliar l'acerba vita: / la quale è sì 'nvilita / ch'ogn'om par che mi dica: ' Io t'abbandono ', / veggendo la mia labbia tramortita ». Come sempre, c'è il rinvio a ciò che non è detto e non è dicibile, come è, appunto, il dolore per la morte di Beatrice: ma c'è soprattutto il cenno all'« invilimento » del protagonista del « libello », che è già il primo segno dell'ulteriore momento della storia e dell'itinerario descritto nella *Vita nuova*, quali si chiuderanno soltanto al culmine del monte del Purgatorio. Il segno supremo della virtù di Beatrice è nel fatto stesso che, dopo la morte di lei, la vita del suo fedele è « invilita »: sì, nel senso della prostrazione del dolore, ma anche più ampiamente nel senso del venire meno del valore, della virtù, della grazia. I capitoli XXXII e XXXIII, che si riferiscono alla stesura del sonetto *Venite a intender li sospiri miei* e di due stanze di una canzone, che inizia *Quantunque volte, lasso!, mi rimembra*, proseguono nel lamento per la morte di Beatrice, ma vi inseriscono curiosamente un intermediario, rappresentato da « uno, lo quale, secondo li gradi de l'amistade, è amico a me immediatamente dopo lo primo; e questi fue tanto

distretto di sanguinitade con questa gloriosa che nullo più presso l'era ».

Per conto dell'intermediario Dante compone il sonetto, che, tuttavia, come egli chiarisce nella prosa, in realtà parla per Dante stesso, e le due stanze, dove, con un singolare gioco di specchi, spiegato sempre nella prosa che precede, la prima è effettivamente per conto dell'amico dal punto di vista formale, mentre la seconda è, in realtà, detta per conto proprio sotto l'apparenza di essere la continuazione di quella scritta per il committente. Ancora una volta la scrittura si richiama a qualcosa e qualcuno che è fuori di essa e vi entra soltanto per l'ammissione dell'autore o attraverso le pieghe delle allusioni: l'amico Guido, il primo degli amici, e poi questo secondo degli amici del capitolo XXXII, e altri ancora, che hanno sì una parte minima in apparenza, ma che, invece, ricoprono tutto lo spazio che è fuori del « libello », nel libro della memoria e nella realtà, che, però, non ha significato se non in rapporto con il progetto del « libello », cioè con la rappresentazione di Beatrice. È, questa scrittura poetica per commissione, soprattutto un modo per moltiplicare i punti di vista e le forme del lamento: diretto, ma anche per interposta persona, così da farne un lamento a più voci, quasi un coro che renda l'idea del carattere universale della tragedia che è, per il mondo, la perdita di Beatrice (intento che è già presente nell'epistola ai « prìncipi de la terra », e che qui si esplica in volgare, supplendo alla decisione di non includere l'epistola perché in latino).

Ma dall'episodio dell'amico che viene a chiedere a Dante di scrivere rime per la morte di Beatrice (sia pure senza farne il nome) inizia quella che è la vera « storia » della *Vita nuova:* la morte di Beatrice ha lasciato un vuoto che si colma e poco a poco, fino all'alternativa che è offerta dalla « donna gentile » al dolore per la perdita di Beatrice. Dal punto di vista narrativo è un nuovo mutamento di modi. Ma ci troviamo anche di fronte ad altri dati diversi rispetto alla parte della *Vita nuova* che si riferisce alla vita e alla lode di Beatrice: ora la cronologia esiste ed è sottolineata in alcuni punti significativi, come a proposito del « giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna » o a « quello tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta, la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essemplo de la sua bellissima figura » (cioè la settimana santa); e ci troviamo di fronte a un progresso di eventi

interiori ed esterni, allo svolgersi di una storia che è, sì, estremamente scorciata, ma che ha tuttavia una sua durata precisa, una sua continuità.

Il capitolo XXXIV, con il protagonista che disegna « un angelo sopra certe tavolette » e non si accorge che sono sopraggiunte persone di riguardo che stanno a vedere ciò che egli fa, fa da preludio alla comparsa della « donna gentile ». È il mondo esterno che, in modo autonomo, si inserisce nel rapporto fra il protagonista del « libello » e Beatrice viva e morta. Dante vive in una sorta di straniazione che gli impedisce di riconoscere le persone che gli sono accanto: ma la sua non è più una visione, è semplicemente l'imitazione di un'imitazione, quale è la figura disegnata dell'angelo sulla scorta di un'immaginazione puramente mentale, di una convenzione, non di un'apparizione o di una rivelazione. L'allontanamento da Beatrice è già qui evidente: non Beatrice, ma un'immagine, non la visione, ma i segni tracciati « sopra certe tavolette ». L'astrazione dal mondo circostante è in un pensiero, nel vagheggiamento di un'immagine, non in una visione; e il sonetto *Era venuta ne la mente mia*, che curiosamente è dato con la variante della prima quartina (ma il fatto ha un significato non secondario nella prospettiva della storia della propria vicenda poetica che Dante persegue come esempio di una conservazione dei testi anche nel loro farsi che sta a indicare la complessità dell'itinerario poetico), finisce a essere non più che la celebrazione dell'anniversario della morte di Beatrice, senza ormai più nessun trasalimento escatologico. Si prepara così la svolta del XXXV capitolo, con la comparsa tutta laica e terrena (in opposizione a quanto è avvenuto per Beatrice) della « donna gentile »: « Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà parea in lei accolta ». Si sa che, nel *Convivio*, la « donna gentile » è interpretata come allegoria della Filosofia nella funzione di conforto tutto razionale e laico per la scomparsa di Beatrice e il vuoto ideologico e religioso da lei lasciato, secondo una prospettiva di abbandono della tensione escatologica a favore di una considerazione terrena e logica delle cose.

È anche evidente che, se Beatrice è *figura Christi* e, al tempo stesso, la protagonista della giovinezza del poeta, presente nelle vie della città, in una festa di nozze (come, del resto, Gesù alle nozze di Cana), la « donna gentile » è figura della Filosofia, come

anche la donna che guarda da una finestra il « terribile sbigottimento » di Dante; e anche in questo caso evento storico e significato allegorico perfettamente convivono. Ma ciò che conta è soprattutto la svolta narrativa del « libello »: qui veramente un altro personaggio viene a immettersi nella rappresentazione, e questo è davvero del tutto estraneo a Beatrice e al significato che Beatrice porta con sé e alla funzione beatificante (in senso paradisiaco) di lei. La svolta del « libello » porta dal pianto e dal dolore per la morte di Beatrice lontano da Beatrice (come Beatrice stessa, nel *Purgatorio*, chiarirà): in un amore e in un piacere che è interamente consumato nel significato terreno, qui e ora, senza nessun rinvio altrove, a quel supremo altrove che è la sede degli angeli e dei beati. Dante ha timore di mostrare la sua « vile vita », di « dimostrar con li occhi mia viltade » (come dice prima nella prosa, poi nel sonetto *Videro li occhi miei quanta pietate*): cioè, ha vergogna di manifestare il dolore, che dura, per la scomparsa di Beatrice. È subito un segno di distacco, narrativamente tanto più sottile e appena suggerito quanto più efficace.

La « donna gentile » non è, in ogni caso, una consolatrice: è, se mai, un'immagine tutta terrena di Beatrice, una ripetizione di Beatrice, senza la grazia che era in Beatrice: « Avvenne poi che, là ovunque questa donna mi vedea, sì si facea d'una vista pietosa e d'un colore palido quasi come d'amore: onde molte fiate mi ricordava de la mia nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia ». La « donna gentile » non è oggetto di contemplazione, fonte di beatitudine, sublimazione di sentimenti e di comportamenti: non il protagonista del « libello » è costretto dall'apparizione straordinaria di lei e dal sogno rivelatore ad amarla, come è accaduto con Beatrice, ma l'amore si mostra piuttosto nella « donna gentile », e la conseguenza per Dante sono il desiderio di rivederla e il pianto in quanto causa dell'interesse di lei e primo movente della pietà, che sfuma in amore (« quasi come d'amore », con tutte le riserve dubitative perché il discorso è passato dal piano oggettivo, su cui rimane durante tutta la vicenda di Beatrice, al piano delle giustificazioni, delle interrogazioni, delle interpretazioni interiori, d'anima).

Se, insomma, c'è una parte della *Vita nuova* in cui l'andamento narrativo si fa più agile e più libero e anche rischiosamente avventuroso e aperto, questa è proprio la vicenda della « donna gentile »: ma anche perché, in tutti gli aspetti, si contrappone

alla vicenda di Beatrice. È una storia che si raccoglie nei capitoli XXXV-XXXVIII: in uno spazio molto breve, ma nel quale la vicenda si sviluppa pienamente come alternativa rispetto all'esperienza di Beatrice. Non, quindi, la morte di Beatrice in sé ha rilevanza nella struttura del « libello », ma la conseguenza della morte, quale è l'incontro con la « donna gentile ». Di qui nasce la « battaglia » interiore fra il piacere di vedere la « donna gentile » e il proponimento dell'eterno pianto e dolore per Beatrice morta. È la stessa vicenda che Beatrice riassume nel XXX canto del *Purgatorio*, accentuando, anche nella prospettiva allegorica, il carattere peccaminoso dell'allontanamento di Dante dal bene: « Alcun tempo il sostenni col mio volto: / mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il menava in dritta parte volto. / Sì tosto come in su la soglia fui / di mia seconda etade e mutai vita, / questi si tolse a me, e diessi altrui. / Quando di carne a spirto era salita / e bellezza e virtù cresciuta m'era, / fu' io a lui men cara e men gradita; / e volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promission rendono intera » (XXX, 121-132). La « donna gentile » è la causa della « battaglia »: ma nella prosa del capitolo XXXVII è accentuato il momento del diletto nel vederla, mentre nel sonetto che segue, *L'amaro lagrimar che voi faceste*, è sottolineato il rimorso per essersi allontanato dal pianto e dal dolore per la morte di Beatrice.

Anche questa diversità di ottica è da vedere nell'accelerazione di movimento e nella diversificazione delle situazioni che si attuano dopo l'incontro con la « donna gentile », cioè con il carattere un'altra volta mutato della sezione del « libello »: ed è una mutazione ben più notevole e radicale del passaggio alla lode dopo la narrazione delle apparizioni, delle visioni, della funzione beatifica della vista di Beatrice. È un cambiamento di prospettiva, che fin dalla *Vita nuova* si offre per la successiva interpretazione allegorica del *Convivio*, che identifica tale trasformazione e mutazione nel passaggio dalla grazia e dalla teologia alla filosofia laica (con un itinerario che curiosamente avvicina Dante al Cavalcanti proprio nel momento di maggiore divaricazione dal punto di vista poetico). Ma è anche un'interpretazione, quella del *Convivio* (e, infatti, la *Commedia* la sfumerà notevolmente), che sembra contrastare con l'insistenza sulla ragione come oppositrice del diletto e del piacere che derivano dalla vista e dal pensiero della « donna gentile »: « io mi ripen-

sava sì come da ragione mosso... »; « contro questo avversario de la ragione... »; « lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio in cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione... ».

Il fatto è che, al livello della *Vita nuova*, il senso dell'episodio della « donna gentile » è da vedere nella prospettiva di uno schema narrativo che ha valore e significato *anche* in sé, come fondamentale elemento di ogni struttura di rappresentazione dell'itinerario morale e spirituale dell'uomo sulla terra. Voglio dire che la vicenda di sviamento e di allontanamento dal bene rappresenta il punto fondamentale di ogni racconto agiografico: ma Dante vi immette due novità sconvolgenti. Anzitutto, non ne è toccato il « santo »: Beatrice è al di fuori di ogni possibilità di coinvolgimento con qualsiasi evento che possa diminuirne il carattere di « miracolo » del Cielo. Chi vi è invece coinvolto è il fedele di Beatrice, della « santa » Beatrice, di Beatrice desiderata in sommo cielo e al sommo cielo assunta come rivela al suo fedele la visione in sogno della morte della donna. Lo sviamento non è « prima » della rivelazione divina e celeste di Beatrice, ma « dopo », quando ormai la possibilità di allontanamento dalla lezione di verità e di beatitudine di Beatrice non dovrebbero più avere spazio, consacrate come sono state dalla rivelazione dell'assunzione al Cielo di lei. C'è, insomma, prima l'esperienza del divino, con tutte le rivelazioni autentiche che ne sono venute al protagonista del « libello », poi l'allontanamento dal bene, *nonostante* che questo sia stato rivelato e sia perfettamente noto ai fedeli di Beatrice. Queste due novità narrative inseriscono nello schema agiografico un mutamento radicale: chi è in causa non è Beatrice, che appartiene al Cielo e non può essere toccata da nulla durante il breve periodo della permanenza sulla terra, anzi ha dato sempre beatitudine e incoraggiamento alla virtù e forza contro ogni viltà e vizio e villania, ma è Dante, la cui salvezza è pure garantita dal fatto di essere fedele di Beatrice *figura Christi*.

È l'estremo esempio dell'esercizio della libertà dell'arbitrio contro la stessa rivelazione divina, incarnata, quindi fatta concreta e presente, in Beatrice: il fatto che il tempo dello sviamento sia posteriore rispetto all'epifania celeste di Beatrice aumenta le possibilità dello schema agiografico, lo proietta soprattutto nel futuro, gli dà quella prospettiva profetica che giustifica e spiega perfettamente la conclusione della *Vita nuova* su un progetto da attuare, su uno studio da intraprendere e da portare

alla perfezione, su un divenire che di nuovo, ma con ben diversa esperienza, si fermerà nell'approdo al Cielo, a Beatrice. È senza dubbio vero che la « donna gentile » non è, neppure nella *Vita nuova* e indipendentemente dall'interpretazione che di essa darà Dante nel *Convivio*, un nuovo amore consolatorio della scomparsa di Beatrice. Non ci può essere amore dove c'è pietà, come Dante ha perfettamente chiarito fin dal capitolo XIII: e la « donna gentile » è soprattutto « pietosa »: « Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà parea in lei accolta » (capitolo XXXIII); e, nel sonetto che segue, questa che è la prima presentazione della donna: « Videro li occhi miei quanta pietate / era apparita in la vostra figura... »; e nel sonetto del capitolo XXXIV: « Color d'amore e di pietà sembianti », mentre, nella prosa precedente, si era parlato di « questa pietosa donna ». Se Amore è con la « donna gentile », allora è da intendersi che la consolazione e il piacere, che il protagonista della *Vita nuova* prova alla vista della donna in quanto ha di lui e del suo dolore pietà, sono volontà d'Amore, per sollevare il suo fedele da una condizione di pianto che non è compatibile con la vera condizione di Beatrice ormai fatta beata in sommo cielo e, in ultima analisi, renderlo passibile delle ultime, decisive visioni e della conseguente decisione di un'invenzione di poesia davvero assolutamente diversa da ogni altro modo usato.

Il pianto non ha efficacia alcuna ed è soprattutto, per gli occhi troppo dolenti, un impedimento alla visione. La « donna gentile » ha la funzione di sgombrare dagli occhi l'eccesso delle lacrime. Il contrasto, descritto nei capitoli XXXVII e XXXVIII, fra l'obbligo, che Dante avverte, di piangere e la consolazione e il sollievo dalle lacrime ricercati nella vista della « donna gentile », non è da intendere come se disegnasse l'opposizione fra il ricordo di Beatrice e un nuovo amore. Il ricordo di Beatrice rimane intatto anche in presenza della « donna gentile ». L'« avversario de la ragione », secondo quanto Dante scrive all'inizio del capitolo XXXIX, non è, pertanto, il conforto del pianto; ma è il consenso al « gentil pensero » che fa consentire a una confusione fra pietà e amore, a un'illusione, a una mescolanza dei due termini antitetici, a cui consente anche il « colore palido quasi come d'amore » (del capitolo XXXVI): « Gentil pensero che parla di vui / sen vene a dimorar meco sovente, / e ragiona d'amor sì dolcemente /

che face consentir lo core in lui ». Qui siamo già al di là della consolazione, al di là della necessità di dare sollievo agli occhi, secondo quello che è lo stesso progetto di Amore. Siamo presso l'acquisto di un'autonomia completa del pensiero della « donna gentile », non come sostituzione di Beatrice, ma come figura indipendente da Beatrice ormai e dal dolore e dalle lacrime di Dante per la morte di Beatrice stessa.

Qui è il punto che giustifica l'interpretazione della « donna gentile » come la Filosofia nel *Convivio:* anche per la memoria di Boezio e del *De consolatione Philosophiae* che bene si accorda con la funzione consolatoria attribuita allo sguardo pietoso della « donna gentile ». La pietà, insomma, e la consolazione si oppongono all'amore, anche se possono essere strumenti di Amore e possono anche essere segni di un amore che insorge nella donna stessa (anche se molti sono i condizionamenti avverbiali nei confronti del pallore come colore d'amore che Dante legge sul volto della « donna gentile »). Nel momento in cui, contro la « ragione », la « donna gentile » sta per sostituirsi non all'amore per Beatrice, ma al pensiero di Beatrice, non al dolore per la morte di Beatrice, ma alla contemplazione dell'immagine di Beatrice in quanto assunta in sommo cielo, allora ecco che la visione, ormai di nuovo possibile perché gli occhi si sono alquanto riposati dalle lacrime, ritorna possibile per il protagonista della *Vita nuova:* « Contra questo avversario de la ragione si levoe un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei: e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi ». Tutto ricomincia da capo, allora: esattamente dal momento in cui per la prima volta Beatrice è apparsa a Dante, si è manifestata sotto il segno del nove, nella veste sanguigna. È la nuova visione che ripete la rivelazione dell'inizio di tutta la vicenda e mette, di conseguenza, in moto la memoria di Beatrice « secondo l'ordine del tempo passato ». Il libro della memoria è, in questo modo, ripreso in mano per essere letto e trascritto. La « costanzia de la ragione » vince la pietà (il « malvagio desiderio » che la « donna gentile » non sia soltanto la consolatrice, cioè « quella pietosa / che si turbava de' nostri martìri », ma anche colei da cui nasca « uno spiritel novo d'amore »). L'unico pensiero ritorna a essere quello di Beatrice: né gli occhi più possono contemplare la « donna

gentile », dal momento che il pianto, che riprende, li fa essere come ciechi a chiunque.

Ecco: fra la « donna gentile » e il protagonista del « libello » lo scontro-incontro degli sguardi viene a essere l'unico rapporto, interrotto proprio prima di un consentimento del cuore, di una sconfitta della ragione (che, come è noto, ha sempre presieduto al rapporto d'amore spirituale con Beatrice). Gli occhi, insomma, non sono certamente i messaggeri della ragione, né la « donna gentile » significa nulla in rapporto con l'iniziazione e il perfezionamento della scrittura di Dante di cui la *Vita nuova* è anche la storia (ma quasi tutti i versi scritti dopo l'effettiva morte di Beatrice sono come una più o meno lunga conseguenza di quelli che precedono, rispetto ai quali non mutano presso che nulla, e tutto il movimento interno del « libello » avviene al livello dell'aneddotica, è vicenda di episodi e di fatti, in contrasto con l'immobilità della parte dedicata a Beatrice viva, non è più storia della poesia, apprendistato del rimatore: la nuova materia, che è quella di Beatrice morta e gloriosa, appare essere fuori della *Vita nuova*, nella quale non può esservi più di un preannuncio, rappresentato dall'ultimo sonetto del « libello », *Oltre la spera che più larga gira*). Nel sonetto *Lasso! per forza di molti sospiri*, che conclude il capitolo XXXIX, l'opposizione fra i pensieri e gli occhi appare chiara: fra la contemplazione della « donna gentile » e la ragione, la memoria, il pensiero di Beatrice quale è scritta nel libro della memoria e quale è ora gloriosa in Cielo. Il movimento narrativo progredisce decisamente al di là dell'episodio della pietà della « donna gentile » e della tentazione che essa ha determinato nel protagonista del « libello »: e il progresso è dato ancora una volta da una visione che contiene Beatrice. Il sonetto *Oltre la spera che più larga gira* è il vero punto di riferimento di quest'ultima sezione della *Vita nuova*, l'autentica conseguenza della nuova visione di Beatrice.

Sì, tutto ricomincia da capo con l'apparizione di Beatrice nello stesso abito della prima volta, ma adesso il linguaggio di Beatrice non è più comprensibile, né il libro della memoria lo può registrare nei termini con cui ha registrato tutta la vicenda e la vita di Beatrice per offrirle alla scrittura di Dante, che vi sceglie e vi interpreta le parti significative. Le due terzine del sonetto sono davvero fondamentali: il « sospiro ch'esce del mio core » contempla, sì, Beatrice nella gloria del Cielo, ma ciò che riferisce è troppo « sottile » perché possa essere inteso da Dante

e, soprattutto, perché possa essere riferito: « Vedela tal che, quando 'l mi ridice, / io no lo intendo, sì parla sottile / al cor dolente, che lo fa parlare. / So io che parla di quella gentile, / però che spesso ricorda Beatrice, / sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care ». Il cuore, da cui esce il sospiro, fa parlare il sospiro stesso dopo che, giunto oltre la spera che più larga gira, ha visto Beatrice nella sua gloria: ma non lo intende, perché ciò che dice oltrepassa le possibilità di comprensione di Dante, le possibilità del linguaggio quali Dante ha acquisito fino a quel momento, troppo « sottile » essendo il modo con cui riferisce la visione avuta di Beatrice gloriosamente assunta in Cielo. La « sottigliezza » del linguaggio del sospiro significa un'inadeguatezza attuale di Dante a comprenderla. Ciò che può essere compreso è soltanto il senso ultimo delle parole, il fatto che parla di Beatrice: Dante lo intende bene, ma soltanto come impressione generale e significato ultimo di ciò che dice, non nella pienezza di ciò che dice.

È anche questo un rinvio, che si chiarisce nell'ultimo capitolo del « libello »: il parlare sottile del « sospiro » che è salito « oltre la spera che più larga gira » si chiarirà nella « mirabile visione », non più rappresentata, ma semplicemente citata nel capitolo conclusivo del « libello », con l'annuncio dello « studio » che sarà necessario a Dante per giungere a dire di Beatrice (dire, cioè scrivere in rima) « quello che mai non fue detto d'alcuna ». Il parlare sottile del sospiro ha bisogno della visione per chiarirsi: ma qui la storia poetica della giovinezza di Dante finisce, perché ben altro studio è necessario per giungere ad adeguare la parola alla visione, ben diversa maturità, ben più alta e complessa preparazione.

Il libro della memoria si proietta di colpo dal passato al futuro, e tutta la *Vita nuova* viene a esplicitare quella carica di profeticità che i riferimenti all'*Apocalissi*, a Geremia, alla Bibbia in genere hanno accortamente preparato. Il libro della memoria finisce a proporre la forma del futuro: il « dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna ». La poesia e l'esperienza di quel futuro che è, sì, la vita che il protagonista si augura di poter vivere ancora quanto basti per giungere, con lo studio e l'impegno, a maturare la propria capacità poetica fino a giungere a una poesia adeguata alla « mirabile visione », ma è anche (e soprattutto) per il cristiano Dante la vita eterna, l'esperienza, attraverso Beatrice assunta in sommo cielo e qui contemplata nella visione, del destino di beatitudine che proprio Beatrice ha garantito

attraverso la sua « fedeltà » al giovane che l'ha incontrata per divina concessione e volontà. Il ribaltamento del libro della memoria in vicenda ed esperienza futura è una trasformazione che l'itinerario spirituale e poetico, che è la *Vita nuova*, rivoluzionariamente, rispetto al genere, presenta. Non la sola memoria vi presiede, ma anche la predestinazione: che è poi la speranza di dire di Beatrice « quello che mai non fue detto d'alcuna », ma, al tempo stesso, speranza della salvezza eterna, che perfettamente coincide con la piena maturità nella capacità di fare poesia (di dire). Al di là del tempo della memoria del passato sta l'altro tempo della memoria del futuro, che è la mirabile visione con quel che comporta di destinazione alla beatitudine per Dante, nella coincidenza di discorso di Beatrice e di certezza della propria partecipazione alla stessa beatitudine di Beatrice.

Ma dopo il sonetto *Oltre la spera che più larga gira* sta l'episodio dei pellegrini. Non è soltanto una notazione di carattere storico, né è lo spunto per una similitudine, come in *Paradiso*, XXXI, 103-104 (« Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra... »). L'incontro avviene « dopo questa tribulazione », cioè dopo che l'episodio della « donna gentile » si è concluso e i sospiri (nel sonetto *Lasso! per forza di molti sospiri*) hanno di nuovo in sé scritto « quel dolce nome di madonna » e « de la morte sua molte parole ». C'è già qui uno spostamento, che si chiarirà nell'ultimo capitolo del « libello », rispetto al libro della memoria: la scrittura decisiva, nuova, fondamentale, è quella dei sospiri che sono nati dal dolore per la distrazione e il piacere ricevuti dalla contemplazione della « donna gentile », ovvero c'è un altro libro a cui il « libello » si riferisce, ed è una scrittura attualizzata al massimo, non più, cioè, riferibile allo spazio della memoria, bensì a quello della vicenda che si modifica attraverso le novità e le esperienze della morte di Beatrice e, soprattutto, della « donna gentile ». Non soltanto la memoria presiede come modello e deposito di scrittura alla *Vita nuova*, ma anche altra scrittura: quella dei sospiri, che parlano di Beatrice e della sua morte e che presto recheranno, in un linguaggio troppo sottile e difficile, le notizie di Beatrice colte « oltre la spera che più larga gira ». Accanto alle visioni che recano le interpretazioni autorevoli e i significati di ciò che accade al protagonista del « libello », ecco anche questo affollarsi di testimoni di Beatrice intorno a lui, queste notizie ovvero ricordi e citazioni che gli si offrono per la sua scrittura, per portare avanti la ste-

sura del « libello » stesso al di là dell'*impasse* dell'incontro consolatorio con la « donna gentile ».

Allora l'episodio dei pellegrini si colloca esattamente nel momento in cui riprende il discorso di Beatrice, per un istante come allontanato e reso meno attuale dalla presenza della « donna gentile ». È la prima rivelazione di carattere missionario che si compie di Beatrice: in volgare, a chi viene di lontano e nulla sa di Beatrice e della morte che l'ha colta, a un gruppo di persone non definite da nessun privilegio sociale, anzi caratterizzate soltanto dal fatto di recarsi a contemplare la vera immagine di Cristo, al contrario dei « prìncipi della terra » a cui è indirizzata l'epistola latina sulla morte di Beatrice. È una rivelazione che corrisponde, sì, all'epifania di Beatrice in tutta la forza beatifica della sua presenza mentre fu in vita, ma che ne allarga infinitamente l'ambito, recandone il nome, la memoria, il dolore della morte, il pianto a coloro che vengono da remotissimi paesi e coinvolgendoli, di conseguenza, nella celebrazione di Beatrice che è il dolersi della sua scomparsa dalla « città dolente », fino a uscirne pieni dell'infinito dolore che il sonetto dantesco intende appunto suscitare in essi onde lo portino ai loro lontani paesi (« questi peregrini mi paiono di lontana parte... »). I pellegrini si offrono opportunamente come i primi destinatari esterni della verità di Beatrice: essi sono pensosi forse perché « pensano de li loro amici lontani » (con un preannuncio di *Purgatorio*, VIII, 1-3: « Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core / lo dì c'han detto ai dolci amici addio »), ma altro è il pensiero che Dante intende infondere loro, un più autentico e giustificato dolore, una pena che abbia le radici in quella stessa fede in forza della quale essi si recano a Roma « per vedere quella imagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essemplo de la sua bellissima figura ». Beatrice, insomma, viene a essere qui rivelata ad altri fuori della città che la conobbe, anzi di così lontano paese che possano rappresentare, in figura, tutta l'umanità fedele che non ha potuto partecipare dell'epifania e della forza beatifica di Beatrice. La città terrena in cui passano i pellegrini è stata privata della « sua beatrice »: e i pellegrini, allora, hanno da essere informati della perdita, che è perdita universale, non della città soltanto.

È anche il punto di partenza di un discorso che Dante presenterà nelle rime (la cosiddetta « canzone montanina », ad esempio) e, soprattutto, nella *Commedia*. Firenze si è vuotata di ogni

virtù e di ogni valore: «la città dolente» del sonetto *Deh peregrini che pensosi andate* è divenuta immagine della città terrena in quanto opposta alla città celeste, e per questo luogo di tutti i vizi e le corruzioni. Di qui il passaggio non può che essere alla Gerusalemme celeste: immediato nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira*, in un tempo in cui la morte di Beatrice non ha ancora condotto a una totale corruzione Firenze; mediato dal viaggio attraverso l'inferno e il purgatorio nella *Commedia*, scritta appunto in una situazione di esiliato fuori del centro della degradazione e del male.

La mirabile visione su cui si chiude la *Vita nuova* è l'esplicitazione, sì, del parlare oscuro e sottile del sospiro salito oltre la spera che più larga gira a contemplare Beatrice assunta al Cielo, ed è il punto di partenza per un discorso che sarà fuori della *Vita nuova*, ma verso il quale il «libello» si protende, in un futuro indeterminato che è condizionato dall'impegno nello studio della poesia e dalla volontà di Dio; ma è anche l'indicazione preziosa, la chiave di lettura offerta a chi ha seguito fino alla conclusione il «libello». È il segno, infine, della liberazione dall'autobiografia, come genere e, di conseguenza, la negazione della *Vita nuova* come riproposta dello schema delle *Confessiones* agostiniane o del *De consolatione Philosophiae* di Boezio. Il centro dell'opera scritta e dell'opera futura, che sarà scritta quando la storia dell'apprendistato poetico si sarà conclusa in un'ultima perfezione di discorso poetico, superiore a qualsiasi altro che mai possa essere stato tentato («Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»: che vuol proprio dire che nessuno è mai arrivato sia a concepire un'opera poetica come quella che sarà scritta sull'ispirazione della mirabile visione, sia a tanta altezza di abilità e di maestria poetica, quali appaiono essere necessarie per attuare l'altissimo progetto), non è la storia di Dante, bensì quella di Beatrice: ma la vicenda di Beatrice è allegoria della salvezza di Dante e di chiunque sappia riconoscere le presenze e le manifestazioni sensibili di Dio fin da questo mondo.

L'intera presenza di Dante nella *Vita nuova* si chiarisce allora essa stessa come l'allegoria di ogni storia umana privilegiata dalla grazia divina, ma anche pienamente libera di riconoscerla o di respingerla o, almeno, di allontanarla e dimenticarla. È l'allegoria della predestinazione: che è, naturalmente, predestinazione alla beatitudine eterna e predestinazione alla perfe-

zione e all'eccezionalità poetica, prima in rapporto agonistico con Guittone, con Guido Guinizelli, con il Cavalcanti, poi con tutti i poeti di tutti i tempi. La *Vita nuova*, proprio su questa doppia natura, che l'ultimo capitolo definisce in modo esemplare, fonda la suprema ambiguità del discorso che contiene: agiografia e letteratura, insomma, l'una inscindibile dall'altra, l'una nell'altra trovando la ragione e il valore, la possibilità di significare e la possibilità di convincere, di ottenere la lettura e la comprensione al di fuori del testo, non chiuso affatto, di conseguenza, ma splendidamente aperto a dare un messaggio che è, insieme, di sublime beatitudine e di studio appassionato per giungere a far coincidere letteratura e teologia.

G. Bárberi Squarotti

NOTA BIBLIOGRAFICA

Edizioni.

A. D'Ancona, Pisa, Nistri, 1872; poi Pisa, Galileo, 1884.

K. Witte, Leipzig, Brockhaus, 1876.

A. Luciani, Roma, Botta, 1883.

T. Casini, Firenze, Sansoni, 1885.

G. L. Passerini, Torino, Paravia, 1897; poi Palermo, Sandron, 1919.

G. Melodia, Milano, Vallardi, 1905.

H. Cochin, Paris, Champion, 1909.

F. Flamini, Livorno, Giusti, 1909.

M. Scherillo, Milano, Hoepli, 1911.

G. A. Cesareo, Messina, Principato, 1914.

D. Guerri, Firenze, Perrella, 1922.

K. McKenzie, Boston - New York - Chicago, Heath, 1922.

G. R. Ceriello, Milano, Signorelli, 1925.

L. Di Benedetto, Torino, U.T.E.T., 1928.

N. Sapegno, Firenze, Vallecchi, 1931.

D. Mattalia, Torino, Paravia, 1936.

A. Polvara, Torino, S.E.I., 1938.

A. Pézard, Paris, UNESCO, 1953.

M. Barbi-F. Maggini, *Rime della « Vita Nuova » e della giovinezza*, Firenze, Le Monnier, 1956.

A. Del Monte, Milano, Rizzoli, 1960.

U. Leo, Frankfurt a. M., Fischer, 1964.

F. Chiappelli, Milano, Mursia, 1965, in *Opere di Dante.*

M. Pazzaglia, Bologna, Zanichelli, 1966, in Dante, *Opere*, a cura di M. Porena e M. Pazzaglia.

A. PÉZARD, «*La rotta gonna*», Firenze, Sansoni, Antiquario, 1967.

D. DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

La critica.

M. BARBI, *La data della «Vita Nuova» e i primi germi della «Commedia»*, in *Problemi di critica dantesca*, Firenze, Sansoni, 1934, 1ª serie, pp. 99-112.

ID., *Razionalismo e misticismo in Dante*, *ib.*, 2ª serie, 1941, pp. 1-86.

A. SCHIAFFINI, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Genova, Degli Orfini, 1934.

E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, de Gruyter, 1929, tr. it. in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963.

L. PIETROBONO, *Saggi danteschi*, Roma, Signorelli, 1936, pp. 1-137.

B. NARDI, *Dalla prima alla seconda «Vita Nuova»*, in *Nel mondo di Dante*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1944, pp. 1-20.

CH. S. SINGLETON, *An Essay on the «Vita Nuova»*, Cambridge, Harvard University Press, 1948, tr. it. Bologna, Il Mulino, 1968.

B. TERRACINI, *Analisi dello «stile legato» nella «Vita Nuova»* e *Analisi dei toni narrativi nella «Vita Nuova» e loro interpretazione*, in *Pagine e appunti di linguistica storica*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 247-72.

S. SANTANGELO, *La composizione della «Vita Nuova»*, in *Saggi danteschi*, Padova, CEDAM, 1959, pp. 21-91.

D. DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita Nuova»*, Firenze, Sansoni, 1961, e 2ª ed., ivi, 1970.

C. SEGRE, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani*, in *Lingua, stile, società*, Milano, Feltrinelli, 1963.

A. VALLONE, *La prosa della «Vita Nuova»*, Firenze, Le Monnier, 1963.

F. MAZZONI, *Nota* all'ed. A. Tallone, Alpignano, 1965.

E. SANGUINETI, *Per una lettura della «Vita Nuova»*, prefazione a DANTE, *Vita Nuova*, Milano, Lerici, 1965.

B. TERRACINI, *La prosa poetica della «Vita Nuova»*, in *Analisi stilistica*, Milano, Feltrinelli, 1966.

G. CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, introduzione a G. CAVALCANTI, *Rime*, Verona, Officina Bodoni, 1966.

V. Branca, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella « Vita Nuova »*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, Olschki, 1967, pp. 123-48.

G. Nencioni, *Dante e la retorica*, relazione al Congresso « Dante e Bologna nei tempi di Dante », Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1967, pp. 91-112.

R. Klein, *Spirito peregrino*, in *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 31-64.

F. Tateo, *« Aprire per prosa ». Le premesse critiche della poetica dantesca*, in *Studi in onore di Antonio Corsano*, Manduria, Lacaita, 1970.

Id., *La « nuova matera » e la svolta critica della « Vita Nuova »*, in *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padova, Liviana, 1971.

G. Barberi Squarotti, *Introduzione alla « Vita Nuova »*, *Artificio ed escatologia nella « Vita Nuova »*, *Interpretazione del « gabbo »*, in *L'artificio dell'eternità*, Verona, Fiorini, 1972, pp. 9-129.

C. Grayson, *Dante e la prosa volgare*, in *Cinque saggi danteschi*, Bologna, Pàtron, 1972, pp. 33-60.

D. De Robertis, *Sulla cultura giovanile di Dante*, in « Letture classensi », 4, 1973; ora in *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 69-102.

M. Marti, *Storia dello stil nuovo*, Lecce, Milella, 1973.

G. Favati, *Inchiesta su Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.

M. Guglielminetti, *La « Vita Nuova » fra memoria e scrittura*, in *Memoria e scrittura*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 42-72.

M. Pazzaglia, *La « Vita Nuova » fra agiografia e letteratura*, in « Letture classensi », 6, 1977.

M. Picone, *Modelli e struttura nella « Vita Nuova »* (1977) e *Strutture poetiche e strutture prosastiche nella « Vita Nuova »* (1977), in *« Vita Nuova » e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979.

D. De Robertis, *Storia della poesia e poesia della propria storia nel XXII della « Vita Nuova »*, in « Studi danteschi », LI, 1978.

V. Russo, *Strutture innovative delle opere letterarie di Dante nella prospettiva dei generi letterari*, in « L'Alighieri », 2, 1979.

M. Santagata, *Dal sonetto al Canzoniere*, Padova, Liviana, 1979.

I. Baldelli, *Lingua e stile nelle opere volgari di Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. VI.

R. HOLLANDER, «*Vita Nuova*»*: Dante's perceptions of Beatrice*, in *Studies in Dante*, Ravenna, Longo, 1980.

M. TROVATO, *Il capitolo XII della* «*Vita Nuova*», in «Forum italicum», vol. 16, n. 1-2, primavera-estate 1982.

La nota bibliografica e le note al testo sono a cura di Paola Mastrocola.

I. In quella parte del libro de la mia memoria [1] dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere [2], si trova una rubrica [3] la quale dice: *Incipit vita nova* [4]. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento [5] d'assemplare [6] in questo libello [7]; e se non tutte, almeno la loro sentenza [8].

1. *libro de la mia memoria*: insieme dei ricordi scritti, annotati nella mente come in un libro. Metafora d'uso nel Medioevo, appartenente al campo metaforico della « tavoletta di cera » (cfr. H. WEINRICH, *Metaphora memoriae*, in *Metafora e menzogna: La serenità dell'arte*, Bologna il Mulino, 1976, pp. 49-53) di tradizione classica: cfr. PLAT., *Teet.*, 191 *c, d*; CIC., *De Orat.*, II, 86. Il concetto dei fatti intesi come parole riporta anche alla metafora del « libro dell'universo », secondo cui ogni cosa creata è parola di Dio (cfr. UGO DA S. VITTORE, *Eruditionis didascalicae liber septimus*, in MIGNE, *PL* 176, 814; S. BONAV., *Breviloquium*, II, XI e Proemium, 5; DANTE, *Par.*, XXXIII, 85-87). Dunque la metafora che inizia la *V. N.* si carica di un valore allegorico, richiamando in sé l'idea di linguaggio divino. Per l'uso della stessa immagine, cfr. *Rime*, 20, *E m'incresce*, 59 e 66; *Inf.*, II, 8; XV, 88; *Par.*, XVII, 91; XXIII, 52.

2. *In quella parte... dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere*: la parte che riguarda l'infanzia, della quale si può leggere poco, perché età priva di ricordi. Secondo Aristotele la memoria non ha luogo nei bambini e nei vecchi (*De mem. et reminisc.*, lez. 3).

3. *rubrica*: titolo o sommario dei capitoli di un libro, scritto in rosso (lat. *ruber*).

4. *Incipit vita nova*: la forma verbale *incipit* è la tradizionale formula d'intitolazione dei libri medievali (cfr. D. DE ROBERTIS, note p. 27): il verbo dunque non allude tanto ad un incominciamento biografico, quanto alla continuazione della metafora del « libro ». L'espressione *vita nova* può intendersi nel triplo senso di vita giovanile; vita rigenerata per virtù d'amore (cfr. « passion nuova » in *Rime*, 20, *E m'incresce*, v. 61) dove Beatrice vi appare come *figura Christi* in riferimento all'esperienza paolina dell'« uomo nuovo »; e nel senso escatologico, dei *novissimi* (cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, p. 15).

5. *intendimento*: proposito.

6. *assemplare*: trascrivere da un essemplo. È richiamata l'immagine dello scriba che copia dai manoscritti. Cfr. *Inf.*, XXIV, 4. Anche in G. CAVALCANTI, *Io non pensava*, 43-44.

7. *libello*: libretto. Così Dante definisce la *V. N.* anche in *Conv.*, II, II. Il diminutivo rispetto al « libro de la memoria » rileva il carattere sined-

II [1]. Nove fiate [1] già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce [2] quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione [3], quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna [4] de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare [5]. 2 Ella era in questa vita già stata tanto, che ne lo suo tempo lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente de le dodici parti l'una d'un grado [6], sì che quasi dal prin-

dotico della *V. N.* rispetto al modello, fonte fittizia da cui Dante-scriba non trascrive pedestremente, ma sceglie le « parole », affermandosi così autore, in modo mediato.

8. *sentenza*: significato, senso complessivo. La *V. N.* è dunque trascrizione del significato delle parole memorizzate, cioè già interpretazione dei fatti.

1. *Nove fiate*: nove volte. Qui Dante fissa la data del primo incontro con Beatrice a nove anni (cfr. anche *Par.*, XVII, 80-81). Il numero nove, secondo la concezione tolemaica e cristiana, ha valore mistico-simbolico, così spiegato in *V. N.*, XXIX.

2. *lo cielo de la luce*: il quarto dei nove cieli secondo il sistema tolemaico, il cielo del sole, che si credeva girasse in un anno intorno alla terra. Cfr. *luce* per *sole* in *Gen.*, I, 16 (*luminare maius*), luogo riferito da Dante in *Mon.*, III, I, 5 e III, IV, 2; e cfr. *Inf.*, XXVI, 26; *Purg.*, IV, 59; XXXII, 53; *Par.*, I, 38; X, 28; XX, 1; XXII, 116; XXVII, 138.

3. *quanto a la sua propria girazione*: per quel che riguarda il movimento circolare che gli è proprio.

4. *la gloriosa donna*: la signora (lat. *domina*) gloriosa perché già assunta alla gloria celeste al tempo della stesura dantesca. Cfr. *V. N.*, XXIV, 3; XXXI, 2 e 11; XXXIII, 1; XXXIX, 1.

5. *non sapeano che si chiamare*: secondo le tradizionali tre interpretazioni: 1) « non sapevano come chiamarla »; 2) « non sapevano come si chiamasse »; 3) « non sapevano che si chiamasse così », scegliendo la lezione *non sapeano che sì chiamare*. Per le prime due interpretazioni, distinte sottilmente tra un'esigenza di nominazione prima, come se la donna non avesse nome, e un'esigenza di nominazione sostitutiva, per ignoranza del nome primo, importa notare che il nome proprio della donna amata da Dante nasce come nome comune, motivato nel suo significato. Per la terza interpretazione occorre dire che l'appellativo laudatorio dato da chi non conosce il vero nome (*beatrice*: colei che dà beatitudine), coincidendo col nome storico reale nella sua forma estesa (nel testamento del padre Folco Portinari si legge: « Bici filiae suae », e cfr. *Par.*, VII, 14), prova l'appropriatezza del nome, conferma cioè il suo significato recondito morale, secondo la teoria medievale dei nomi espressa attraverso la *figura ethymologica* (cfr. *V. N.*., XIII, 4: « Nomina sunt consequentia rerum »; e *Par.*, XII, 67-9, riguardo al nome Domenico). Infine, facendo apparire il nome Beatrice come appellativo, Dante rispetta la consuetudine provenzale, propria già dei lirici latini, di mantenere il segreto dei nomi, « inventando » un nome fittizio: soprannome, *senhal*, o nome variato nella forma, in ogni caso strumento del segreto.

6. *lo cielo stellato... grado*: il cielo si era mosso della dodicesima parte di un grado da occidente verso oriente. E poiché, secondo gli astronomi antichi,

cipio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi da la fine del mio nono [7]. Apparve vestita di nobilissimo 3 colore, umile e onesto, sanguigno [8], cinta [9] e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. In quello punto 4 dico veracemente che lo spirito de la vita [10], lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare [11] sì fortemente, che apparia ne li menimi [12] polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: « Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi ». In quello punto lo spirito ani- 5 male [13], lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso [14], sì disse queste parole: « Apparuit iam beatitudo [15] vestra ». In quello punto lo spirito naturale [16], lo quale di- 6

il cielo si muove di un grado ogni cento anni (cfr. *Conv.*, II, vi, 16 e xv, 11), Beatrice aveva otto anni e quattro mesi al tempo del primo incontro con Dante.

7. *quasi da la fine del mio nono*: Dante aveva quasi nove anni compiuti. Queste sottili precisazioni (*dal principio del suo... da la fine del mio...*) consentono a Dante di indicare in *anno nono* un dato temporale in comune, e di ripetere il valore magico del numero nove.

8. *sanguigno*: rosso. Cfr. *V. N.*, III, 4; *Purg.*, XXX, 32-33.

9. *cinta*: con cintura. Cfr. *Rime*, 47; *Tre donne*, 36; *Par.*, XV, 101-102 e 112-113.

10. *lo spirito de la vita*: lo spirito che dà la vita, principio vitale, che ha sede nel cuore, *vis vitalis* secondo la definizione di Ugo di San Vittore. Dante qui si avvale, per descrivere il turbamento provato all'apparizione di Beatrice, della teoria tomistica della triplicità dell'anima, seguendo più letteralmente le definizioni di Ugo di San Vittore. Cfr. Tom., *S. Theol.*, p. 1, q. 78; Ugo di San Vittore, *De anima*, II, 12; Alb. Magno, *De spiritu et respiratione*, II. Cfr. *Conv.*, IV, vii, 14; *Purg.*, XXV, 37 segg.; *Rime*, 20, *E' m'incresce di me*, 67-69.

11. *tremare*: cfr. *Inf.*, I, 90. Cfr. G. Cavalcanti, *Io non pensava*, 20: « l'anima sento per lo cor tremare ».

12. *menimi*: minimi, deboli.

13. *lo spirito animale*: quello che presiede ai sensi, principio sensitivo che ha sede nel cervello, *vis animalis* secondo la definizione di Ugo di San Vittore.

14. *li spiriti del viso*: la facoltà del vedere. Cfr. *viso* per *vista* in *V. N.*, XI, 2 e XIV, 5.

15. *beatitudo*: indica la virtù principale della donna amata; e allude chiaramente al nome *Beatrice* (« colei che dà beatitudine »), fungendo anzi da significante sostitutivo. Cfr. *V. N.*, V, 1; IX, 2; XI, 3. Cfr. Paul., *Tit.*, II, 2: « Apparuit enim gratia Dei salvatoris nostri ».

16. *lo spirito naturale*: quello che fornisce gli alimenti al corpo, lo spirito vegetativo che ha sede nello stomaco, detto *naturalis virtus* da Ugo di San Vittore. Qui Dante ne restringe il significato a « facoltà di parlare » che ha sede nella bocca.

mora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: « Heu
7 miser, quia frequenter impeditus ero deinceps! ». D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata [17], e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la vertù [18] che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li
8 suoi piaceri compiutamente. Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: « Ella non parea figliuola
9 d'uomo mortale, ma di deo » [19]. E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a segnoreggiare me [20], tuttavia era di sì nobilissima vertù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse sanza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale
10 consiglio fosse utile a udire. E però che soprastare [21] a le passioni e atti di tanta gioventudine [22] pare alcuno parlare fabuloso [23], mi partirò [24] da esse; e trapassando [25] molte cose le quali si potrebbero trarre de l'essemplo [26] onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto maggiori paragrafi [27].

17. *disponsata*: sposata.
18. *vertù*: forza.
19. « *Ella non parea... deo* »: *Iliade*, XXIV, 258, verso citato da Aristotele in *Eth. ab Nic.*, VII, 1; cfr. *Marc.*, XV, 39: « Vere hic homo filius Dei erat » (D. De Robertis, note p. 34). Cfr. *V. N.*, XXVI, 2; *Conv.*, III, VII, 2; IV, XX, 9.
20. *E avvegna che... segnoreggiare me*: e sebbene la sua immagine, che stava continuamente con me, desse ad Amore maggiore ardimento nel signoreggiarmi.
21. *soprastare*: indugiare intorno.
22. *tanta gioventitudine*: età tanto giovanile.
23. *parlare fabuloso*: raccontar favole.
24. *mi partirò*: mi allontanerò.
25. *trapassando*: tralasciando.
26. *de l'essemplo*: dalla fonte (dal « libro de la memoria », cap. I).
27. *maggiori paragrafi*: paragrafi più lunghi, perché i ricordi, riguardando un'età più adulta e quindi passibile di memoria, vi sono in quantità maggiore. Continua la metafora del « libro ».

III [II]. Poi che furono passati tanti die, che appunto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto [1] di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die [2] avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga [3] etade; e passando per una via, volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo [4], mi salutoe molto virtuosamente, tanto che me parve allora vedere tutti li termini [5] de la beatitudine. L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente [6] nona di quello giorno [7]; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partio da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima. [III] E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una meravigliosa visione: che me parea vedere ne la mia camera una nebula [8] di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno segnore di pauroso [9] aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sé [10], che mirabile cosa era;

1. *Poi che... soprascritto*: dopo che furono passati nove anni dall'apparizione suddetta. Il secondo incontro avviene a distanza di nove anni.

2. *ne l'ultimo di questi die*: proprio nel giorno del nono anniversario del primo incontro.

3. *più lunga*: maggiore, più avanzata.

4. *meritata nel grande secolo*: premiata in cielo. Per *secolo* cfr. *V. N.*, XXXI, 15, *Li occhi dolenti*, 61; XXXII, 6, *Venite a intender*, 11; *Inf.*, II, 14-15.

5. *vedere tutti li termini*: conoscere fino in fondo. Cfr. *V. N.*, XXVI, 10: *Vede perfettamente omne salute*.

6. *fermamente*: per certo.

7. *nona di quello giorno*: la terza dopo mezzogiorno, secondo il calcolo delle « ore temporali » usato dalla Chiesa, espresso in *Conv.*, III, VI, 2. Ripetizione del numero nove.

8. *nebula*: latinismo per *nuvola*. Cfr. *V. N.*, XXIII, 7: *nebuletta*. Cfr. *Ezech.*, I, 4, dove l'apparizione del carro divino è parimenti preceduta da una nuvola e dal fuoco (« nubes magna, et ignis involvens »). Cfr. anche VIRG., *Aen.*, I, 412 e 439.

9. *pauroso*: con significato attivo, terribile, che fa paura. Cfr. *Inf.*, II, 90.

10. *quanto a sé*: non quanto a chi lo guarda; la *letizia* di Amore resta un attributo suo intrinseco, non comunicabile, anzi, in antitesi con il *pauroso aspetto*.

e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: « Ego dominus
4 tuus ». Ne le sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi parea in uno drappo sanguigno leggeramente [11]; la quale io riguardando molto intentivamente [12], conobbi ch'era la donna de la salute [13], la
5 quale m'avea lo giorno dinanzi degnato [14] di salutare. E ne l'una de le mani mi parea che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: « Vide
6 cor tuum ». E quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno [15], che le facea mangiare [16] questa cosa che in mano
7 li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente [17]. Appresso ciò poco dimorava [18] che la sua letizia si convertia in amarissimo pianto; e così piangendo, si ricogliea [19] questa donna ne le sue braccia, e con essa mi parea che si ne gisse verso lo cielo; onde io sostenea [20] sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere [21], anzi si ruppe e fui disvegliato. E mantenente [22] cominciai a pensare, e trovai
8 che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta [23] de la notte stata; sì che appare manifestamente

11. *leggeramente*: riferito a *involta*: avvolta in modo leggero, non vestita.
12. *intentivamente*: con sguardo intento, per la curiosità e per la nebbia che rende difficile la visione.
13. *la donna de la salute*: nel doppio senso, donna del saluto e donna della salvezza, beatitudine.
14. *m'avea... degnato*: m'aveva reso degno.
15. *per suo ingegno*: avvalendosi del suo connaturato potere.
16. *le facea mangiare*: l'episodio del cuore dato in pasto ha il doppio significato allegorico di unione erotica e unione mistica, secondo due fonti: la fonte medievale cavalleresca (cfr. SORDELLO, Serventese in morte di Blacatz; *Lai d'Ignauré*, inizio XIII sec.; *Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, fine XIII sec.; la novella di Guglielmo Rossiglione, G. BOCCACCIO, *Dec.*, IV, 9); la fonte biblica (cfr. *Ezech.*, II, 8-9 e III, 1-3, dove si racconta del libro dato in pasto da Dio a Ezechiele, quale conferimento della missione profetica).
17. *dubitosamente*: con paura.
18. *poco dimorava*: passava poco tempo.
19. *si ricogliea*: si stringeva (forma fiorentina *ricogliere* dal latino *recolligere*).
20. *sostenea*: provavo.
21. *sostenere*: in senso intransitivo, reggere.
22. *mantenente*: sùbito.
23. *la quarta*: essendo la notte di dodici ore, la quarta veniva ad essere la prima delle ultime nove.

ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte. Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo 9 sentire [24] a molti li quali erano famosi trovatori [25] in quello tempo: e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima [26], propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore [27]; e pregandoli che giudicassero la mia visione [28], scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: *A ciascun'alma presa.*

A ciascun'alma presa [29] e gentil [30] core 10
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescrivan suo parvente [31],
4 salute in lor segnor, cioè Amore [32].
Già eran quasi che atterzate l'ore 11
del tempo che onne stella n'è lucente [33],

24. *sentire*: capire. Ma il verbo accenna ad un carattere orale del sonetto, come destinato ad una recitazione in pubblico. Secondo una tesi di M. SCHERILLO (p. 456), il sonetto potrebbe essere stato composto in occasione della festa di San Giovanni del giugno 1283 (descritta dal VILLANI, *Cron.*, VII, 88), per la quale si costituì « una nobile e ricca compagnia... con uno signore detto dello Amore » (cfr. al v. 4: « salute in lor segnor, cioè Amore »).

25. *trovatori*: « dicitori per rima » (dal provenzale *trobadors* da *trobar*: inventare).

26. *l'arte del dire parole per rima*: l'arte di comporre poesia in volgare. Cfr. *V. N.*, XXV, 4.

27. *li fedeli d'Amore*: servitori, vassalli d'Amore, secondo la terminologia della poesia provenzale (*féaux* in francese antico; *fiel* in provenale). Cfr. *V. N.*, VII, VIII, XII, XIII, XIV, XXIV, XXXII; *Inf.*, II, 98; *Purg.*, XXI, 133-134; *Par.*, XXXI, 102.

28. *pregandoli che giudicassero la mia visione*: per la richiesta di giudizio su un sogno, cfr. *Gen.*, XLI, 8. *Visione* è da intendersi come forma letteraria, propria del Medioevo, con caratteristiche di sacralità (v. visioni bibliche).

29. *presa*: innamorata. Cfr. *V. N.*, XXIV, 2; *Rime*, 7, *La dispietata mente*, 58; 37, *Amor che movi*, 25; 35, *Perché ti vedi*, 8.

30. *gentil*: cuore gentile, cioè capace d'amare, secondo le teorie stilnovistiche. Cfr. G. GUINIZZELLI, *Al cor gentil.*

31. *in ciò che... parvente*: affinché mi rimandino per scritto il loro parere (prov. *parven*). Cfr. *Rime*, 6, *Lo meo servente core*, 10.

32. *salute in lor segnor, cioè Amore*: « mando un saluto in nome del loro signore Amore »; ma anche: « auguro di trovare beatitudine nell'amore, che è il loro signore » (secondo il doppio senso del termine *salute*).

33. *atterzate l'ore... lucente*: erano passate quattro ore, cioè era trascorsa la terza parte delle ore notturne, durante le quali risplendono le stelle.

quando m'apparve Amor subitamente [34],
8 cui essenza membrar mi dà orrore [35].
12 Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e ne le braccia avea
11 madonna involta in un drappo dormendo [36].
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo [37]
lei paventosa umilmente [38] pascea:
14 appresso gir lo ne vedea piangendo.

13 Questo sonetto si divide in due parti; che ne la prima parte saluto e domando risponsione [39], ne la seconda significo [40] a che si dee rispondere. La seconda parte comincia quivi: *Già eran.*

14 A questo sonetto fue risposto da molti e di diverse sentenzie [41]; tra li quali fue risponditore quelli cui io chiamo primo de li miei amici [42], e disse [43] allora uno sonetto, lo quale comincia: *Vedeste, al mio parere, onne valore.* E questo fue quasi lo principio de l'amistà tra lui e me, quando elli
15 seppe che io era quelli che li avea ciò mandato. Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per [44] alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici [45].

34. *subitamente*: d'improvviso.
35. *cui essenza membrar mi dà orrore*: di cui ricordare l'aspetto mi fa paura (cfr. « segnore di pauroso aspetto », III, 3).
36. *dormendo*: dormente.
37. *ardendo*: ardente.
38. *umilmente*: l'umiltà è, nella tradizione cavalleresca, il mezzo per conquistare l'amata. Qui, come nella lirica stilnovistica, diventa attributo d'Amore.
39. *risponsione*: risposta, giudizio.
40. *significo*: esprimo, dico.
41. *fue risposto da molti e di diverse sentenzie*: fu risposto da molti e con giudizi diversi. Si conoscono tre risposte: quella attribuita a Cino da Pistoia o a Terino da Castelfiorentino (*Naturalmente chere ogne amadore*); quella di Dante da Maiano (*Di ciò che stato sei dimandatore*); quella di Guido Cavalcanti (*Vedeste, al mio parer, onne valore*).
42. *primo de li miei amici*: Guido Cavalcanti.
43. *disse*: scrisse. Ma il verbo usato da Dante riprende la definizione del « dire parole per rima ».
44. *per*: da (frances. *par*).
45. *li più semplici*: Dante usa l'aggettivo « semplice » sempre nel suo senso evangelico: riferito a *pecorelle* (*Purg.*, III, 84), a *agnel* (*Par.*, V, 83); e all'*anima* ch'*esce di mano* a Dio (*Purg.*, XVI, 88). Cfr. ancora *Gen.*, XLI, 8, in cui si dice che per il sogno del Faraone *nec erat qui interpretaretur*, tranne Giuseppe, *spiritu Dei plenus*.

IV. Da questa visione innanzi cominciò lo mio spirito naturale ad essere impedito ne la sua operazione, però che l'anima era tutta data [1] nel pensare di questa gentilissima; onde io divenni in picciolo tempo poi di sì fraile [2] e debole condizione, che a molti amici pesava [3] de la mia vista; e molti pieni d'invidia [4] già si procacciavano [5] di sapere di me quello che io volea del tutto celare ad altrui. Ed io, accorgendomi del malvagio domandare che mi faceano, per la volontade d'Amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio de la ragione, rispondea loro che Amore era quelli che così m'avea governato [6]. Dicea d'Amore, però che io portava nel viso tante de le sue insegne [7], che questo non si potea ricovrire. E quando mi domandavano « Per cui [8] t'ha così distrutto questo Amore? », ed io sorridendo li guardava, e nulla dicea loro. 2 3

V. Un giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria [1], ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare [2], che parea che sopra lei ter-

1. *data*: occupata.
2. *fraile*: fragile. Cfr. *V. N.*, XXIII, 21: *frale vita*.
3. *pesava*: rincresceva.
4. *invidia*: desiderio di sapere (prov.).
5. *si procacciavano*: si davano da fare.
6. *governato*: ridotto.
7. *insegne*: segnali, indizi (prov.). Cfr. *Rime*, 20, *E m'incresce di me*, 21.
8. *cui*: chi.

1. *in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria*: in una chiesa dove si cantavano lodi a Maria. La perifrasi usata per *chiesa* vale ad evidenziare la correlazione delle due coordinate del primo periodo, dove all'*udire* corrisponde il *vedere*; alle « parole de la regina de la gloria » corrisponde « la mia beatitudine », nome alternativo, svolgimento etimologico di *Beatrice*; così « in parte ove » risponde a « in luogo dal quale », con uguale rispetto verso il « segreto » (v. par. 3). Cfr. *V. N.*, XXVIII, 1, dove la Vergine e Beatrice ritornano accomunate, e sotto lo stesso segno della « gloria »: « lo segnore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria ».
2. *sguardare*: guardare fissamente (prov. *esgardar*).

2 minasse [3]. Onde molti s'accorsero de lo suo mirare; e in tanto [4] vi fue posto mente, che, partendomi da questo luogo, mi sentio dicere appresso di me: « Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui »; e nominandola, io intesi che dicea di colei che mezzo era stata ne la linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li
3 occhi miei. Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno [5] altrui per mia vista [6]. E mantenente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritade; e tanto ne mostrai in poco tempo, che lo mio secreto fue creduto sapere da le più persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi; e per più fare credere altrui, feci per lei certe cosette per rima [7], le quali non è mio intendimento di scrivere qui, se non in quanto facesse [8] a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che pare che sia loda di lei.

VI. Dico che in questo tempo che questa donna era schermo di tanto amore, quanto da la mia parte [1], sì mi venne una volontade di volere ricordare lo nome di quella gentilissima ed accompagnarlo di molti nomi di donne, e
2 spezialmente del nome di questa gentile donna. E presi li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l'altissimo sire [2], e compuosi una pistola [3]

3. *terminasse*: andasse a finire.
4. *in tanto*: tanto, con tanta attenzione.
5. *lo giorno*: in quel giorno.
6. *per mia vista*: a causa del mio « sguardare ».
7. *cosette per rima*: componimenti in volgare. *Dire per rima*: comporre in volgare (*V. N.*, XXV, 4).
8. *facesse*: servisse. In nome di una utilità narrativa, di una circoscrizione tematica (« trattare di Beatrice »), si continua qui la figura della reticenza, l'idea di una scrittura parziale, o meglio di una « trascrizione » non comprensiva rispetto a un *corpus* originario occultato (cfr. *V. N.*, I).

1. *quanto da la mia parte*: per me, per quel che mi concerneva (perché per gli altri era vero oggetto « di tanto amore »).
2. *l'altissimo sire*: Dio. Cfr. *Inf.*, XXIX, 56; *Purg.*, XV, 112. La perifrasi « la cittade ove... » è per Firenze. Cfr., per l'analogia verbale, *V. N.*, XXXIV, *Era venuta*, 1° cominc., 2-4; « la gentil donna che per suo valore Fu posta da l'altissimo signore nel ciel de l'umiltate... ».
3. *pistola*: componimento indirizzato a qualcuno.

sotto forma di serventese[4], la quale io non scriverò[5]: e non n'avrei fatto menzione, se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare, se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne.

VII. La donna co la quale io avea tanto tempo celata la mia volontade, convenne che si partisse de la sopradetta cittade e andasse in paese molto lontano; per che io, quasi sbigottito de la bella difesa che m'era venuta meno, assai me ne disconfortai, più che io medesimo non avrei creduto dinanzi. E pensando che se de la sua partita[1] io non par- 2 lasse alquanto dolorosamente, le persone sarebbero accorte più tosto de lo mio nascondere, propuosi di farne alcuna lamentanza in uno sonetto; lo quale io scriverò, acciò che la mia donna fue immediata cagione di certe parole che ne lo sonetto[2] sono, sì come appare a chi lo intende. E allora dissi questo sonetto, che comincia: *O voi che per la via.*

O voi[3] che per la via d'Amor passate, 3
attendete[4] e guardate
s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio, grave;
e prego sol ch'audir mi sofferiate[5],
5 e poi imaginate
s'io son d'ogni tormento ostale e chiave[6].

4. *serventese*: dal provenzale, canto fatto *in servigio* di un signore, poesia di lode o biasimo, da cui è escluso l'argomento d'amore. Il serventese italiano era caratterizzato non dal tema, ma dalla forma metrica.

5. *la quale io non scriverò*: altra reticenza (cfr. V, 3 e nota 8).

1. *partita*: partenza.

2. *sonetto*: è propriamente un sonetto « rinterzato », cioè con l'intromissione di sei settenari tra gli endecasillabi. Forma metrica arcaica, molto usata da Guittone.

3. *O voi*: parafrasi di IER., *Lam.*, I, 12, sotto riportato in prosa.

4. *attendete*: fate attenzione. Ma il verbo vale nel suo senso letterale (« fate una sosta »), come *passate* e *guardate*, a descrivere l'immagine dei viandanti d'Amore.

5. *sofferiate*: abbiate la pazienza di.

6. *io son d'ogni tormento ostale e chiave*: io sono abitazione di ogni tormento. *Ostale*: casa, rifugio (prov.). Cfr. GUITTONE, *Tutto 'l dolor*, 31: « ... eo, lasso, ostal d'ogne tormento ». *Chiave*: altra immagine tradizionale a indicare il possesso (qui consona all'« amoroso tesoro » del v. 14). Cfr. G. CAVALCANTI, *Era in penser d'amor*, 7-8: « la chiave di ciascuna vertù ». E *V. N.*, XII, *Ballata, i' voi*, 35: « colui ch'è d'ogni pietà chiave ».

4 Amor, non già per mia poca bontate [7],
ma per sua nobiltate,
mi pose in vita sì dolce e soave,
10 ch'io mi sentia dir dietro spesse fiate:
« Deo, per qual dignitate
così leggiadro questi lo core have? » [8].
5 Or ho perduta tutta mia baldanza [9]
che si movea d'amoroso tesoro;
15 ond'io pover dimoro,
in guisa che di dir mi ven dottanza [10].
6 Sì che volendo far come coloro
che per vergogna celan lor mancanza,
di fuor mostro allegranza [11],
20 e dentro da lo core struggo e ploro.

7 Questo sonetto ha due parti principali; che ne la prima intendo chiamare li fedeli d'Amore per quelle parole di Geremia profeta che dicono: « O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus », e pregare che mi sofferino d'audire; ne la seconda narro là ove Amore m'avea posto, con altro intendimento che l'estreme parti [12] del sonetto non mostrano, e dico che io hoe ciò perduto. La seconda parte comincia quivi: *Amor, non già.*

VIII. Appresso lo partire di questa gentile donna fue piacere del segnore de li angeli [1] di chiamare a la sua gloria una donna giovane e di gentile aspetto molto, la quale fue assai graziosa in questa sopradetta cittade; lo cui corpo io vidi giacere sanza l'anima in mezzo di molte donne, le quali

7. *per mia poca bontate*: per il mio merito, ch'è poco.

8. *per quale dignitate così leggiadro questi lo core have?*: per qual merito costui ha il cuore così lieto? *Dignitate*: merito, cfr. *V. E.*, II, II, 2-3. *Leggiadria*: letizia della condizione amorosa (prov.); cfr. *V. N.*, VIII, *Morte villana*, 15-16.

9. *baldanza*: esultanza, legata a *leggiadria*. Cfr. *Par.*, XXXII, 109-111: « baldezza e leggiadria ».

10. *dottanza*: timore (prov. *doptansa*).

11. *allegranza*: allegrezza (prov. *alegransa*).

12. *l'estreme parti*: i primi sei versi e gli ultimi otto, dove si parla della donna schermo e non di Beatrice. Quelle « certe parole » di cui « la mia donna fue immediata cagione » sono dunque ai versi 7-12.

1. *segnore de li angeli*: Dio. Cfr. *Conv.*, II, VI, 4 e *Par.*, X, 53.

Esordio della *Vita nuova*

(Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, cod. Magliabechiano VI. 143, fol. 1r).

piangeano assai pietosamente. Allora, ricordandomi che già l'avea veduta fare compagnia a quella gentilissima, non poteo sostenere [2] alquante lagrime; anzi piangendo mi propuosi di dicere alquante parole de la sua morte, in guiderdone [3] di ciò che [4] alcuna fiata l'avea veduta con la mia donna. E di ciò toccai alcuna cosa ne l'ultima parte de le parole che io ne dissi, sì come appare manifestamente a chi lo intende. E dissi allora questi due sonetti, li quali comincia lo primo: *Piangete, amanti,* e lo secondo: *Morte villana.* 2 3

Piangete, amanti, poi che piange Amore, 4
udendo qual cagion lui fa plorare [5].
Amor sente a Pietà donne chiamare [6], 5
4 mostrando amaro duol per li occhi fore [7],
perché villana Morte [8] in gentil core
ha miso il suo crudele adoperare,
guastando ciò che al mondo è da laudare
8 in gentil donna sovra de l'onore [9].
Audite quanto Amor le fece orranza [10], 6
ch'io 'l vidi lamentare in forma vera [11]
11 sovra la morta imagine avvenente [12];
e riguardava ver lo ciel sovente,
ove l'alma gentil già locata era,
14 che donna fu di sì gaia sembianza [13].

2. *sostenere*: trattenere. Cfr. *Inf.*, XXVI, 72.
3. *guiderdone*: premio.
4. *di ciò che*: del fatto che.
5. *plorare*: piangere (cfr. *O voi che per la via*, 20). *Repetitio* con *piangete* e *piange* al v. 1, motivata da Dante stesso come mezzo per aumentare l'attenzione di chi ascolta (par. 7).
6. *a Pietà donne chiamare*: donne invocare la Pietà. Già in Barbi-Maggini si rispetta la personificazione di *Pietà* e non s'intende avverbialmente « con pietà ».
7. *mostrando amaro duol per li occhi fore*: piangendo. Pianto come estrinsecazione di un sentimento interiore « attraverso gli occhi ».
8. *villana Morte*: *incipit* del son. seguente. L'aggettivo *villano* è, in ambito cavalleresco, il contrario di *gentile, cortese*; qui in antitesi appunto con *gentil core*.
9. *sovra de l'onore*: oltre, più che l'onore. È l'aspetto esteriore, la bellezza (cfr. *imagine avvenente*, v. 11 e *gaia sembianza*, v. 14).
10. *orranza*: onore (prov. *onransa*). Cfr. *Inf.*, IV, 74 e XXVI, 6.
11. *in forma vera*: avendo assunto forma corporale. Sulla liceità della personificazione cfr. *V. N.*, XXV.
12. *avvenente*: bella.
13. *gaia sembianza*: leggiadro aspetto (prov.).

7 Questo primo sonetto si divide in tre parti: ne la prima chiamo e sollicito li fedeli d'Amore a piangere e dico che lo segnore loro piange, e dico ' udendo la cagione per che piange ', acciò che s'acconcino più ad ascoltarmi; ne la seconda narro la cagione; ne la terza parlo d'alcuno onore che Amore fece a questa donna. La seconda parte comincia quivi: *Amor sente*; la terza quivi: *Audite*.

8 Morte villana [14], di pietà nemica,
di dolor madre antica,
giudicio incontastabile gravoso [15],
poi che hai data matera al cor doglioso
5 ond'io vado pensoso [16],
di te blasmar [17] la lingua s'affatica.
9 E s'io di grazia ti voi far mendica [18],
convenesi ch'eo dica
lo tuo fallar d'onni torto tortoso [19],
10 non però ch'a la gente sia nascoso,
ma per farne cruccioso [20]
chi d'amor per innanzi si notrica [21].
10 Dal secolo [22] hai partita [23] cortesia
e, ciò ch'è in donna da pregiar, vertute [24]:
15 in gaia gioventute
distrutta hai l'amorosa leggiadria.
Più non voi discovrir qual donna sia

14. *Morte villana*: cfr. son. precedente, v. 5. Qui all'inizio, secondo le tradizionali invettive alla Morte. Cfr. G. PUGLIESE, *Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra*.

15. *giudicio incontastabile gravoso*: dura condanna inappellabile.

16. *pensoso*: addolorato, e non solo pensieroso. Cfr. *Rime*, 23, *Onde venite voi così pensose*, 1; 25, *Un dì si venne a me Malinconia*, 13.

17. *blasmar*: biasimare (prov.).

18. *di grazia... mendica*: povera di grazia, sgradita.

19. *fallar di onni torto tortoso*: peccato colpevole d'ogni colpa. Bisticcio d'uso provenzale e guittoniano.

20. *cruccioso*: dolente.

21. *si notrica*: si nutre. Cfr. *Purg.*, XVI, 77.

22. *secolo*: mondo terreno, vita. Secondo la formula dell'ufficio dei morti: « anima... quam hodie de hoc saeculo migrare iussisti ». Cfr. *V. N.*, XXIII, 6; XXX, 1; XXXI, 15; *Purg.*, XXX, 105.

23. *hai partita*: hai allontanato.

24. *vertute*: è la « leggiadria della gioventù » com'è spiegato sotto. (E cfr. son. preced., vv. 7-8). Cfr. VIRG., *Aen.*, V, 344: « Gratior et pulchro veniens in corpore virtus ».

che per le propietà sue canosciute [25].
Chi non merta salute [26] 11
20 non speri mai d'aver sua compagnia.

Questo sonetto si divide in quattro parti: ne la prima 12 parte chiamo la Morte per certi suoi nomi propri; ne la seconda, parlando a lei, dico la cagione per che io mi muovo a blasimarla; ne la terza la vitupero; ne la quarta mi volgo a parlare a indiffinita persona, avvegna che quanto a lo mio intendimento sia diffinita [27]. La seconda comincia quivi: *poi che hai data*; la terza quivi: *E s'io di grazia*; la quarta quivi: *Chi non merta salute.*

IX. Appresso la morte di questa donna alquanti die avvenne cosa per la quale me convenne partire de la sopradetta cittade e ire verso quelle parti dov'era la gentile donna ch'era stata mia difesa, avvegna che non tanto fosse lontano lo termine de lo mio andare quanto ella era [1]. E 2 tutto ch'io fosse a la compagnia di molti quanto a la vista [2], l'andare mi dispiacea sì, che quasi li sospiri non poteano disfogare l'angoscia che lo cuore sentia, però ch'io mi dilungava [3] de la mia beatitudine. E però lo dolcissimo se- 3 gnore [4], lo quale mi segnoreggiava per la vertù de la gentilissima donna, ne la mia imaginazione apparve come pere-

25. *per le proprietà sue canosciute*: attraverso i pregi che ho già reso noti.

26. *salute*: salute dell'anima, Paradiso.

27. *avvegna che quanto a lo mio intendimento sia diffinita*: benché nel mio proposito sia persona definita. Dante riferisce gli ultimi due versi sia a un pubblico indistinto (« chi non merita il Paradiso, non speri d'aver la compagnia di quella donna morta ») che a una persona determinata: o Beatrice o se stesso (Scherillo, p. 91) nel qual caso si intende: « chi non merita salute (saluto o beatitudine) non speri d'aver la donna che fu compagna della donna morta, cioè non speri di avere Beatrice ».

1. *avvegna che... quanto ella era*: benché la mia mèta fosse più vicina del luogo dove la donna si trovava.

2. *quanto a la vista*: per quel che appariva. Allude ad una solitudine interiore.

3. *mi dilungava*: mi allontanavo.

4. *lo dolcissimo segnore*: Amore. Cfr. *Rime*, 33, *Due donne in cima*, 7.

4 grino [5] leggeramente vestito e di vili drappi [6]. Elli mi parea disbigottito [7], e guardava la terra, salvo che talora li suoi occhi mi parea che si volgessero ad uno fiume bello e corrente e chiarissimo, lo quale sen gia lungo questo cammino [8]
5 là ov'io era. A me parve che Amore mi chiamasse, e dicessemi queste parole: « Io vegno da quella donna la quale è stata tua lunga difesa, e so che lo suo rivenire [9] non sarà a gran tempi [10]; e però quello cuore che io ti facea avere a lei, io l'ho meco, e portolo a donna la quale sarà tua difensione [11], come que-
6 sta era ». E nominollami per nome, sì che io la conobbi bene. « Ma tuttavia, di queste parole ch'io t'ho ragionate [12] se alcuna cosa ne dicessi, dille nel modo che per [13] loro non si discernesse lo simulato amore che tu hai mostrato a questa
7 e che ti converrà mostrare ad altri ». E dette queste parole, disparve questa mia imaginazione tutta subitamente per la grandissima parte che mi parve che Amore mi desse di sé [14]; e, quasi cambiato ne la vista mia [15], cavalcai quel giorno
8 pensoso molto e accompagnato da molti sospiri. Appresso

5. *peregrino*: secondo la definizione stessa di Dante « peregrino » « in senso lato » è « chiunque è fuori della sua patria » (*V. N.*, XL, 6). La figura sorta nella « imaginazione » (« peregrino ») è in antitesi con la figura della convenzione (Amore come « segnore »). Più che di rappresentazione simbolica (Carducci: l'Amore « peregrino » indica « lo errare da un amore all'altro »), si può parlare di realismo visionistico, dove l'immagine della visione è accordata sulla situazione reale: il viaggio, e continuata, nella sua lettera, ad esempio nella descrizione degli abiti. Ma più ancora si tratta di coincidenza tra Amore personificato e Dante stesso, « peregrin d'amore » (*Purg.*, VIII, 4): Dante è « pensoso molto e accompagnato da molti sospiri » (par. 7) e Amore « sospirando pensoso venia » (v. 7). L'innamoramento infatti è in questo capitolo descritto come un passaggio di Amore in Dante, fino alla sparizione del primo nel secondo per completa coincidenza.

6. *leggeramente vestito e di vili drappi*: vestito di abiti leggeri e dimessi.

7. *disbigottito*: avvilito, « meschino ».

8. *cammino*: strada.

9. *rivenire*: ritorno.

10. *a gran tempi*: per lungo tempo.

11. *difensione*: « schermo ».

12. *ragionate*: dette.

13. *per*: attraverso.

14. *per la grandissima parte... di sé*: perché mi parve che Amore fosse entrato in me: per questo « disparve » come immagine.

15. *cambiato ne la vista mia*: come al solito, il cambiamento interiore è segnalato dall'aspetto.

lo giorno [16] cominciai di ciò questo sonetto, lo quale comincia: *Cavalcando.*

Cavalcando l'altr'ier per un cammino 9
pensoso de l'andar che mi sgradia [17],
trovai Amore in mezzo de la via
4 in abito leggier di peregrino.
Ne la sembianza mi parea meschino [18], 10
come avesse perduto segnoria;
e sospirando pensoso venia,
8 per non veder la gente, a capo chino.
Quando mi vide, mi chiamò per nome, 11
e disse: « Io vegno di lontana parte,
11 ov'era lo tuo cor per mio volere;
e recolo a servir novo piacere » [19].
Allora presi di lui sì gran parte [20], 12
14 ch'elli disparve, e non m'accorsi come.

Questo sonetto ha tre parti: ne la prima parte dico sì 13 com'io trovai Amore, e quale mi parea; ne la seconda dico quello ch'elli mi disse, avvegna che non compiutamente per tema ch'avea di discovrire lo mio secreto; ne la terza dico com'elli mi disparve. La seconda comincia quivi: *Quando mi vide*; la terza: *Allora presi.*

X. Appresso la mia ritornata [1] mi misi a cercare di questa donna che lo mio segnore m'avea nominata ne lo cammino de li sospiri [2]; e acciò che lo mio parlare sia più brieve, dico che in poco tempo la feci mia difesa tanto, che troppa gente ne ragionava oltre li termini de la cortesia; onde molte

16. *lo giorno*: quel giorno.
17. *sgradia*: dispiaceva.
18. *meschino*: misero.
19. *novo piacere*: una nuova bellezza. Cfr. *Inf.*, V, 104 e *Purg.*, XXXI, 50.
20. *presi di lui sì gran parte*: assunsi tanto della sua forza. Ripete, questa volta all'attivo, il concetto di innamoramento, come in prosa (v. nota 14).

1. *ritornata*: ritorno (uso militare, come *andata*).
2. *cammino de li sospiri*: la strada percorsa « accompagnato da molti sospiri »: cfr. *V. N.*, IX, 2, 7. Denominazione affettiva di un luogo, come, in *V. N.*, XIV, 9, « camera de le lagrime ».

fiate mi pensava duramente [3]. E per questa cagione, cioè di
2 questa soverchievole [4] voce che parea che m'infamasse viziosamente [5], quella gentilissima, la quale fue distruggitrice di tutti li vizi e regina de le vertudi, passando per alcuna parte, mi negò lo suo dolcissimo salutare, ne lo quale stava
3 tutta la mia beatitudine. E uscendo alquanto del proposito presente, voglio dare a intendere quello che lo suo salutare in me vertuosamente operava.

XI. Dico che quando ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute [1] nullo nemico mi rimanea, anzi mi giugnea una fiamma di caritade, la quale mi facea perdonare a chiunque m'avesse offeso; e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia risponsione [2] sarebbe stata solamente 'Amore', con viso [3] vestito d'umilitade.
2 E quando ella fosse alquanto propinqua [4] al salutare, uno spirito d'amore, distruggendo tutti li altri spiriti sensitivi [5], pingea [6] fuori li deboletti spiriti del viso [7], e dicea loro: « Andate a onorare la donna vostra »; ed elli si rimanea nel luogo loro. E chi avesse voluto conoscere Amore, fare lo potea
3 mirando lo tremare de li occhi miei. E quando questa gentilissima salute salutava [8], non che Amore fosse tal mezzo [9] che potesse obumbrare [10] a me la intollerabile beatitudine, ma elli quasi per soverchio di dolcezza divenia tale, che lo

3. *mi pensava duramente*: me ne impensierivo molto.
4. *soverchievole*: esagerata.
5. *m'infamasse viziosamente*: mi desse fama di uomo vizioso.

1. *mirabile salute*: effetto dipendente dalla presenza di lei (saluto o beatitudine mirabile), ma anche nome alternativo di Beatrice stessa: cfr. *V. N.*, II, 1: « mirabile donna », e III, 4: « donna de la salute ».
2. *risponsione*: risposta.
3. *viso*: atteggiamento.
4. *propinqua*: vicina.
5. *spiriti sensivitivi*: facoltà sensoriali. Cfr. *V. N.*, II, 5.
6. *pingea*: spingeva.
7. *li deboletti spiriti del viso*: le deboli facoltà visive (cfr. *Conv.*, III, IX, 7-9). Cfr. CAVALCANTI, *Voi che per li occhi*, 6.
8. *salute salutava*: *adnominatio* (cfr. III, 4) che riassume, ponendolo in forte evidenza, il tema stesso del capitolo. Cfr. *Mon.*, I, IV, 4.
9. *mezzo*: ostacolo.
10. *obumbrare*: velare. Frequente nel linguaggio biblico.

mio corpo, lo quale era tutto allora sotto lo suo reggimento [11], molte volte si movea come cosa grave inanimata. Sì che 4 appare manifestamente che ne le sue salute abitava la mia beatitudine, la quale molte volte passava e redundava [12] la mia capacitade [13].

XII. Ora, tornando al proposito [1], dico che poi che la mia beatitudine mi fue negata, mi giunse tanto dolore, che, partito me da le genti [2], in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime. E poi che alquanto mi fue 2 sollenato [3] questo lagrimare, misimi [4] ne la mia camera, là ov'io potea lamentarmi sanza essere udito; e quivi, chiamando [5] misericordia a la donna de la cortesia [6], e dicendo « Amore, aiuta lo tuo fedele », m'addormentai come un pargoletto battuto lagrimando. Avvenne quasi nel mezzo de 3 lo mio dormire che me parve vedere ne la mia camera lungo me [7] sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta [8], e pensando molto quanto a la vista sua [9], mi riguardava là ov'io giacea; e quando m'avea guardato alquanto, pareami che sospirando mi chiamasse, e diceami queste parole: « Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra » [10]. Al- 4

11. *reggimento*: potere.
12. *redundava*: soverchiava.
13. *la mia capacitade*: le mie forze.

1. *proposito*: argomento, ma anche racconto, dopo la digressione sul saluto, non narrativa.
2. *partito me da le genti*: allontanatomi dagli altri.
3. *sollenato*: cessato. Cfr. *V. N.*, XXXIX, 4.
4. *misimi*: mi chiusi.
5. *chiamando*: invocando.
6. *donna de la cortesia*: donna cortese (genitivo di qualità. Cfr. al par. 4 « segnore de la nobilitate »). È la Vergine (cfr. *V. N.*, XLII, 3: « sire de la cortesia » per Dio); oppure Beatrice (cfr. III, 1: « la sua ineffabile cortesia »; III, 2: « questa cortesissima »).
7. *lungo me*: accanto a me.
8. *uno giovane vestito di bianchissime vestimenta*: più che l'interpretazione simbolica del « bianco » come segno del candore di Amore, vale qui il riferimento a passi biblici, grazie al quale la ricerca della « beatitudine » che « fue negata » assume il valore di ricerca di Cristo. Cfr. *Marc.*, XVI, 5 e *Act. Ap.*, X, 30. (D. De Robertis, note p. 72).
9. *pensando molto quanto a la vista sua*: apparendo molto pensoso in in volto.
10. « *Fili mi... nostra* »: Amore consiglia a Dante di abbandonare le finte immagini dei suoi amori.

lora mi parea che io lo conoscesse, però che mi chiamava così come assai fiate ne li miei sonni m'avea già chiamato: e riguardandolo, parvemi che piangesse pietosamente[11], e parea che attendesse da me alcuna parola; ond'io, assicurandomi[12], cominciai a parlare così con esso: « Segnore de la nobiltade, e perché piangi tu? ». E quelli mi dicea queste parole: « Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se
5 habent circumferentie partes; tu autem non sic »[13]. Allora, pensando a le sue parole, mi parea che m'avesse parlato molto oscuramente; sì ch'io mi sforzava di parlare, e diceali queste parole: « Che è ciò, segnore, che mi parli con tanta oscuritade? ». E quelli mi dicea in parole volgari[14]: « Non diman-
6 dare più che utile ti sia »[15]. E però cominciai allora con lui a ragionare de la salute la quale mi fue negata, e domandailo de la cagione; onde in questa guisa da lui mi fue risposto: « Quella nostra Beatrice udio da certe persone di te ragionando, che la donna la quale io ti nominai nel cammino de li sospiri[16], ricevea da te alcuna noia[17]; e però questa gentilissima, la quale è contraria di tutte le noie, non degnò[18]
7 salutare la tua persona, temendo non fosse noiosa[19]. Onde con ciò sia cosa che veracemente sia conosciuto per lei al-

11. *pietosamente*: come piangono le donne, in *V. N.*, VIII, 1.
12. *assicurandomi*: prendendo coraggio.
13. « *Ego tanquam... non sic* »: « Io sono come il centro di un cerchio al quale in ugual modo si rapportano tutti i punti della circonferenza. Non così tu ». In quanto amore universale egli comprende in sé tutti gli amori particolari, mentre Dante, creatura limitata al particolare, per ogni amore nuovo deve abbandonare il precedente. Per questo, perché ogni dolore gli compete, Amore piange. G. Barberi Squarotti, facendo il confronto con un passo dell'*Epistola ad Severinum de caritate* di Ivo, parla di contrapposizione tra « l'infinità dell'Amore (che è come il centro di un cerchio e il cerchio stesso) e la finitezza del protagonista del « libello » (p. 114). Secondo C. Singleton, Amore piange perché vede nel futuro la morte di Beatrice (pp. 25-27).
14. *in parole volgari*: il passaggio dal latino al volgare non elimina l'« oscurità », che è della « sentenza » e non della « lettera », ma vale come gesto simbolico della volontà di farsi capire.
15. « *Non dimandare più che utile ti sia* »: cfr. PAUL., *Rom.*, XII, 3: « non plus sapere quam oportet sapere ».
16. *cammino de li sospiri*: cfr. X, 1.
17. *noia*: fastidio, per le dicerie intorno alla sua reputazione.
18. *non degnò*: non stimò opportuno.
19. *noiosa*: causa di fastidio.

quanto lo tuo secreto per lunga consuetudine [20], voglio che tu dichi certe parole per rima, ne le quali tu comprendi [21] la forza che io tegno sopra te per lei, e come tu fosti suo tostamente [22] da la tua puerizia. E di ciò chiama testimonio colui che lo sa [23], e come tu prieghi lui che li le dica; ed io, che son quelli, volentieri le ne ragionerò [24]; e per questo sentirà [25] ella la tua volontade, la quale sentendo, conoscerà [26] le parole de li ingannati [27]. Queste parole fa che siano quasi un mezzo, 8 sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e no le mandare in parte, sanza me, ove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia [28], ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere » [29]. E dette queste parole, 9 sì disparve, e lo mio sonno fue rotto. Onde io ricordandomi, trovai che questa visione m'era apparita ne la nona ora del die; e anzi ch'io uscisse di questa camera, propuosi di fare una ballata, ne la quale io seguitasse ciò che lo mio segnore m'avea imposto; e feci poi questa ballata, che comincia: *Ballata, i' voi.*

Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore, 10
e con lui vade a madonna davante,
sì che la scusa mia [30], la qual tu cante [31],
ragioni [32] poi con lei lo mio segnore.
5 Tu vai, ballata, sì cortesemente, 11
che sanza compagnia [33]
dovresti avere in tutte parti [34] ardire;

20. *per lunga consuetudine*: riferito a *secreto*, a lungo racchiuso nel cuore; o riferito a *conosciuto*, per lunga esperienza.
21. *comprendi*: esprima.
22. *tostamente*: subito.
23. *colui che lo sa*: Amore, cioè chi parla.
24. *le ne ragionerò*: gliene parlerò.
25. *sentirà*: capirà.
26. *conoscerà*: riconoscerà per false.
27. *li ingannati*: coloro che caddero nell'inganno dei *simulacra*.
28. *adornare di soave armonia*: mettere in musica.
29. *farà mestiere*: sarà necessario. Si sancisce l'unione Amore-musica.
30. *la scusa mia*: ballata di scusa, che richiama l'*escondig* provenzale, componimento in cui l'amante propone le sue difese alle accuse.
31. *cante*: riferimento alla musica.
32. *ragioni*: esponga con ragioni convincenti.
33. *sanza compagnia*: senza chi ti difenda.
34. *in tutte parti*: dappertutto.

ma se tu vuoli andar securamente,
retrova l'Amor pria,
10 ché forse non è bon [35] sanza lui gire;
però che quella che ti dee audire,
sì com'io credo, è ver di me adirata:
se tu di lui non fossi accompagnata,
leggeramente [36] ti faria disnore [37].

12 15 Con dolze sono, quando se' con lui [38],
comincia este parole,
appresso che averai chesta pietate:
« Madonna, quelli che mi manda a vui,
quando vi piaccia, vole,
20 sed elli ha scusa, che la m'intendiate [39].
Amore è qui, che per vostra bieltate
lo face, come vol, vista cangiare [40]:
dunque perché li fece altra guardare
pensatel voi, da che non mutò 'l core » [41].

13 25 Dille: « Madonna, lo suo core è stato
con sì fermata fede,
che 'n voi servir l'ha 'mpronto onne pensero [42]:
tosto [43] fu vostro, e mai non s'è smagato » [44].
Sed ella non ti crede,
30 dì che domandi Amor, che sa lo vero:
ed a la fine falle umil preghero [45],
lo perdonare se le fosse a noia [46],
che mi comandi per messo [47] ch'eo moia,
e vedrassi ubidir ben servidore [48].

35. *non è bon*: non è opportuno.
36. *leggeramente*: facilmente.
37. *disnore*: cattiva accoglienza.
38. *con lui*: in compagnia di Amore. Come Amore aveva detto: « soave armonia ne la quale sarò ogni volta che ne farà mestiere » (par. 8).
39. *la m'intendiate*: l'ascoltiate da me.
40. *lo face, come vol, vista cangiare*: lo fa cambiare aspetto come vuole. È la « trasfigurazione » per amore: cfr. XIV, 7.
41. *'l core*: sentimento.
42. *'n voi servir l'ha 'impronto onne pensero*: ha predisposto ogni pensiero a servirvi.
43. *tosto*: subito.
44. *non s'è smagato*: non è venuto meno (prov. *èsmagar*).
45. *falle umil preghero*: pregala umilmente. Cfr. *prego*, v. 41.
46. *lo perdonare se le fosse a noia*: se le fosse grave il perdonare.
47. *per messo*: attraverso un messo.
48. *vedrassi ubidir ben servidore*: si vedrà un vero servo d'Amore obbedire.

35 E dì a colui ch'è d'ogni pietà chiave [49], 14
avante che sdonnei [50],
che le saprà contar [51] mia ragion bona:
« Per grazia de la mia nota soave [52]
reman tu qui con lei,
40 e del tuo servo ciò che vuoi ragiona [53];
e s'ella per tuo prego li perdona,
fa che li annunzi un bel sembiante pace ».
Gentil ballata mia, quando ti piace, 15
movi in quel punto che tu n'aggie [54] onore.

Questa ballata in tre parti si divide: ne la prima dico a lei ov'ella vada, e confortola però che vada più sicura, e dico ne la cui compagnia si metta, se vuole sicuramente andare e senza pericolo alcuno; ne la seconda dico quello che lei si pertiene [55] di fare intendere; ne la terza la licenzio del gire quando vuole, raccomandando [56] lo suo movimento ne le braccia de la fortuna. La seconda parte comincia quivi: *Con dolze sono*; la terza quivi: *Gentil ballata*. 16

Potrebbe già l'uomo opporre contra me e dicere che non sapesse a cui fosse [57] lo mio parlare in seconda persona, però che la ballata non è altro che queste parole ched io parlo: e però dico che questo dubbio io lo intendo solvere e dichiarare in questo libello ancora in parte più dubbiosa [58], e allora intenda qui chi qui dubita, o chi qui volesse opporre [59] in questo modo. 17

49. *colui ch'è d'ogni pietà chiave*: Amore, signore di ogni pietà. Cfr. *V. N.*, VII, *O voi che per la via*, 6.
50. *sdonnei*: ti allontani da lei (prov. *domnejar*: stare e parlare con donne).
51. *contar*: spiegare.
52. *nota soave*: il *dolze sono* del v. 15.
53. *del tuo servo ciò che vuoi ragiona*: esponi le ragioni che credi del tuo servo.
54. *aggie*: abbia.
55. *lei si pertiene*: a lei tocca.
56. *raccomandando*: affidando.
57. *a cui fosse*: a chi fosse rivolto.
58. *in parte più dubbiosa*: in una parte del libro tale da suscitare più dubbi: è il capitolo XXV. Cfr. anche XIV, 14.
59. *opporre*: « opporre contra me e dicere... ».

XIII. Appresso di questa soprascritta visione, avendo già dette le parole che Amore m'avea imposte a dire, mi cominciaro molti e diversi pensamenti a combattere e a tentare, ciascuno quasi indefensibilemente [1]; tra li quali pensamenti quattro mi parea che ingombrassero più lo riposo
2 de la vita [2]. L'uno de li quali era questo: buona è la signoria d'Amore, però che trae lo intendimento [3] del suo fedele da
3 tutte le vili cose. L'altro era questo: non buona è la signoria d'Amore, però che quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto
4 più gravi e dolorosi punti [4] li conviene passare [5]. L'altro era questo: lo nome d'Amore è sì dolce a udire, che impossibile mi pare che la sua propria operazione sia ne le più cose altro che dolce, con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: « Nomina sunt consequentia rerum » [6].
5 Lo quarto era questo: la donna per cui Amore ti stringe [7] così, non è come l'altre donne, che leggeramente [8] si muova [9] del
6 suo cuore [10]. E ciascuno mi combattea tanto, che mi facea stare quasi come colui che non sa per qual via pigli lo suo cammino, e che vuole andare e non sa onde se ne vada; e se io pensava di volere cercare una comune via di costoro [11], cioè là ove tutti s'accordassero, questa era via molto inimica verso me, cioè di chiamare e di mettermi ne le braccia de la
7 Pietà [12]. E in questo stato dimorando, mi giunse volontade

1. *indefensibilemente*: senza possibilità di difesa da parte mia.
2. *lo riposo de la vita*: i momenti di pace.
3. *intendimento*: inclinazione.
4. *punti*: passi, momenti.
5. *passare*: passare attraverso. Cfr. *Inf.*, XXXIV, 93: « quel punto ch'io avea passato ».
6. « *Nomina sunt consequentia rerum* »: assioma scolastico molto corrente, per cui i nomi sono conseguenza, esprimono le cose in un rapporto mimetico. Qui mimesi della forma, fonetica: « nome... sì dolce a *udire* ». Per il caso del nome *Beatrice* (II, 1) la consequenzialità è etimologica: « colei che dà beatitudine ». (E così per il nome *Primavera*, XXIV, 4).
7. *stringe*: avvince.
8. *leggermente*: facilmente.
9. *si muova*: cambi.
10. *cuore*: pensiero.
11. *una comune via di costoro*: una via di mezzo tra questi quattro pensieri.
12. *mettermi ne le braccia de la Pietà*: affidarmi alla pietà di Beatrice.

di scriverne parole rimate; e dissine allora questo sonetto, lo quale comincia: *Tutti li miei penser.*

Tutti li miei penser parlan d'Amore; 8
e hanno in lor sì gran varietate,
ch'altro mi fa voler sua potestate,
4 altro folle ragiona il suo valore [13],
altro sperando m'apporta dolzore [14],
altro pianger mi fa spesse fiate;
e sol s'accordano in cherer [15] pietate,
8 tremando di paura che è nel core.
Ond'io non so da qual matera prenda [16];
e vorrei dire, e non so ch'io mi dica: 9
11 così mi trovo in amorosa erranza! [17]
E se con tutti voi fare accordanza [18],
convenemi chiamar la mia nemica,
14 madonna la Pietà, che mi difenda.

Questo sonetto in quattro parti si può dividere: ne la 10 prima dico e soppongo [19] che tutti li miei pensieri sono d'Amore; ne la seconda dico che sono diversi, e narro la loro diversitade; ne la terza dico in che tutti pare che s'accordino; ne la quarta dico che volendo dire d'Amore, non so da qual parte pigli matera, e se la voglio pigliare da tutti, convene che io chiami la mia inimica, madonna la Pietade; e dico 'madonna' quasi per disdegnoso modo di parlare. La seconda parte comincia quivi: *e hanno in lor*; la terza quivi: *e sol s'accordano*; la quarta quivi: *Ond'io non so.*

XIV. Appresso la battaglia de li diversi pensieri avvenne che questa gentilissima venne in parte ove molte donne gentili erano adunate; a la qual parte io fui condotto per amica

13. *folle ragiona il suo valore*: considera folle la signoria di Amore.
14. *dolzore*: dolcezza (prov. *doussor*).
15. *cherer*: chiedere (prov. *querer*).
16. *non so da qual matera prenda*: non so da quale di questi quattro pensieri io debba assumere la materia per il mio sonetto. L'indecisione interiore si traduce in indecisione sul piano della poetica.
17. *erranza*: travaglio d'amore, in senso provenzale. Qui meglio nel senso letterale di « indecisione », un non saper dove andare.
18. *accordanza*: accordo.
19. *soppongo*: sottopongo.

persona, credendosi fare a me grande piacere, in quanto mi menava là ove tante donne mostravano le loro bellezze. 2 Onde io, quasi non sappiendo a che io fossi menato [1], e fidandomi ne la persona la quale uno suo amico [2] a l'estremitade de la vita condotto avea, dissi a lui: « Perché semo noi venuti a queste donne? ». Allora quelli mi disse: « Per fare 3 sì ch'elle siano degnamente servite ». E lo vero è che adunate quivi erano a la compagnia d'una gentile donna che disposata era lo giorno; e però, secondo l'usanza de la sopradetta cittade, convenia che le facessero compagnia nel primo sedere a la mensa che facea ne la magione [3] del suo novello sposo. Sì che io, credendomi fare piacere di questo amico, propuosi 4 di stare al servigio de le donne ne la sua compagnia. E nel fine del mio proponimento mi parve sentire uno mirabile tremore incominciare nel mio petto da la sinistra parte e distendersi di subito per tutte le parti del mio corpo. Allora dico che io poggiai la mia persona simulatamente [4] ad una pintura [5] la quale circundava questa magione; e temendo non altri si fosse accorto del mio tremare, levai li occhi, e 5 mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice. Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti per la forza che Amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori de li loro istrumenti [6], però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo [7] per vedere 6 la mirabile donna. E avvegna che io fossi altro che prima, molto mi dolea di questi spiritelli [8], che si lamentavano forte

1. *a che io fossi menato*: verso che cosa fossi condotto. Non immaginava di vedere Beatrice.

2. *uno suo amico*: Dante stesso, anticipando il turbamento descritto appresso, che l'avrebbe condotto « a l'estremitade de la vita ».

3. *magione*: casa (franc.). Cfr. *V. N.*, XX, *Amore e 'l cor gentil*, 6.

4. *simulatamente*: al fine di dissimulare il mio malessere.

5. *pintura*: parete dipinta.

6. *fuori de li loro istrumenti*: fuori dagli occhi. Cfr. G. CAVALCANTI, *A me stesso*, 12: « Allor si parte ogni vertù da' miei [occhi] »; *Vedete ch'io son un*, 17: « Questi [spiritelli] lasciaro gli occhi abbandonati ».

7. *nobilissimo luogo*: la sede degli occhi, che è la più nobile. È il topos dell'Amore negli occhi, per dire l'annebbiarsi della vista.

8. *spiritelli*: « li spiriti del viso », avulsi dal proprio luogo e dotati di vita indipendente. Continua il motivo degli « spiriti » di stampo cavalcantiano.

e diceano: « Se questi non ci infolgorasse [9] così fuori del nostro luogo, noi potremmo stare a vedere la maraviglia di questa donna così come stanno li altri nostri pari » [10]. Io dico 7 che molte di queste donne, accorgendosi de la mia trasfigurazione [11], si cominciaro a maravigliare, e ragionando [12] si gabbavano di me con questa gentilissima; onde lo ingannato amico di buona fede mi prese per la mano, e traendomi fuori de la veduta di queste donne, sì mi domandò che io avesse. Allora io, riposato alquanto, e resurressiti [13] li morti 8 spiriti miei, e li discacciati rivenuti a le loro possessioni [14], dissi a questo mio amico queste parole: « Io tenni li piedi in quella parte de la vita di là da la quale non si puote ire più per intendimento [15] di ritornare ». E partitomi da lui, mi ritornai 9 ne la camera de le lagrime [16]; ne la quale, piangendo e vergognandomi, fra me stesso dicea: « Se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona, anzi credo che molta pietade le ne verrebbe ». E in que- 10 sto pianto stando, propuosi di dire parole, ne le quali, parlando a lei, significasse la cagione del mio trasfiguramento, e dicesse che io so bene ch'ella non è saputa [17], e che se fosse saputa, io credo che pietà ne giugnerebbe altrui; e propuosile di dire desiderando che venissero per avventura ne la sua audienza [18]. E allora dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Con l'altre donne.*

Con l'altre donne mia vista [19] gabbate, 11
e non pensate, donna, onde si mova

9. *infolgorasse*: cacciasse fuori con violenza come folgori, fulminasse.
10. *li altri nostri pari*: gli « spiriti visivi » degli altri presenti.
11. *trasfigurazione*: e par. X, « trasfiguramento »: è il cambiamento esteriore; cfr. nel sonetto: « figura nova » (v. 3), « mi cangio in figura d'altrui » (v. 12).
12. *ragionando*: parlando.
13. *resurressiti*: resuscitati.
14. *a le loro possessioni*: al posto che è loro proprio: gli occhi.
15. *per intendimento*: col proposito.
16. *camera de le lagrime*: la camera dove Dante « pianse quando la sua « beatidudine gli fue negata » (XII, 1).
17. *saputa*: nota (la « ragione »).
18. *audienza*: udito.
19. *vista*: aspetto.

ch'io vi rassembri sì figura nova [20]
4 quando riguardo la vostra beltate.
12 Se lo saveste, non poria Pietate
tener più contra me l'usata prova [21],
ché Amor, quando sì presso a voi mi trova,
8 prende baldanza [22] e tanta securtate,
che fere [23] tra' miei spiriti paurosi,
e quale ancide [24], e qual pinge [25] di fore,
11 sì che solo remane a vedere vui:
ond'io mi cangio in figura d'altrui,
ma non sì ch'io non senta bene allore
14 li guai [26] de li scacciati tormentosi [27].

13 Questo sonetto non divido in parti, però che la divisione non si fa se non per aprire la sentenzia [28] de la cosa divina; onde con ciò sia cosa che per la sua ragionata cagione [29] as-
14 sai sia manifesto, non ha mestiere di divisione. Vero è che tra le parole dove si manifesta la cagione di questo sonetto, si scrivono dubbiose [30] parole, cioè quando dico che Amore uccide tutti li miei spiriti, e li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro. E questo dubbio è impossibile a solvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; e a coloro che vi sono è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che [31] lo mio parlare dichiarando [32] sarebbe indarno, o vero di soperchio.

20. *nova*: diversa da prima.
21. *l'usata prova*: la consueta resistenza. Pietà è detta «la mia nemica» nel son. preced., v. 13.
22. *baldanza*: ardimento. Cfr. *V. N.*, II, 9.
23. *fere*: ferisce.
24. *ancide*: uccide.
25. *pinge*: spinge.
26. *guai*: lamenti.
27. *scacciati tormentosi*: tormentati, cacciati via.
28. *aprire la sentenzia*: chiarire il senso.
29. *per la sua ragionata cagione*: per l'argomento già reso esplicito.
30 *dubbiose*: oscure.
31. *acciò che*: poiché.
32. *lo mio parlare dichiarando*: il mio atto di chiarimento.

XV. Appresso la nuova trasfigurazione mi giunse uno pensamento forte [1], lo quale poco si partia da me, anzi continuamente mi riprendea [2], ed era di cotale ragionamento [3] meco: « Poscia che tu pervieni a così dischernevole vista [4] quando tu se' presso di questa donna, perché pur [5] cerchi di vedere lei? Ecco che tu fossi domandato [6] da lei: che avrestù [7] da rispondere, ponendo che tu avessi libera ciascuna tua vertude [8] in quanto tu le rispondessi? » [9]. E a costui ri- 2 spondea un altro, umile, pensero, e dicea: « S'io non perdessi le mie vertudi, e fossi libero tanto che io potessi rispondere, io le direi, che sì tosto com'io imagino [10] la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni [11] da cercare la veduta di costei ». Onde io, 3 mosso da cotali pensamenti, propuosi di dire certe parole, ne le quali, escusandomi a [12] lei da cotale riprensione [13], ponesse anche di quello che mi diviene presso di lei; e dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Ciò che m'incontra.*

Ciò che m'incontra [14], ne la mente more [15], 4
quand'i' vegno a veder voi, bella gioia [16];
e quand'io vi son presso, i' sento Amore
4 che dice: « Fuggi, se 'l perir t'è noia ».

1. *pensamento forte*: pensiero grave.
2. *mi riprendea*: tornava ad impadronirsi di me.
3. *era di cotale ragionamento*: faceva questo discorso.
4. *dischernevole vista*: aspetto degno di scherno.
5. *pur*: nonostante tutto.
6. *Ecco che tu fossi domandato*: supponiamo che tu fossi interrogato.
7. *avrestù*: avresti tu, forma interrogativa del linguaggio parlato.
8. *vertude*: facoltà.
9. *in quanto tu le rispondessi*: in modo da poterle rispondere.
10. *imagino*: penso, formo nella mia mente l'immagine.
11. *passate passioni*: dolori trascorsi.
12. *escusandomi a*: scusandomi presso di (lat.).
13. *cotale riprensione*: tale pensiero che « continuamente mi riprendea ».
14. *Ciò che m'incontra*: quel che mi accade (cfr. *Rime*, 30, *Poscia ch'Amor*, 130): la « battaglia di pensieri », e le « passate passioni ».
15. *more*: si dilegua, mi passa di mente.
16. *gioia*: lode tipica della poesia provenzale; anche in Guittone, Bonagiunta, Cino.

5 Lo viso [17] mostra lo color del core,
che, tramortendo [18], ovunque po' s'appoia [19];
e per la ebrietà [20] del gran tremore
8 le pietre par [21] che gridin: Moia, moia.
6 Peccato face [22] chi allora mi vide,
se l'alma sbigottita non conforta,
11 sol dimostrando che di me li doglia,
per la pietà, che 'l vostro gabbo ancide,
la qual si cria [23] ne la vista morta [24]
14 de li occhi, c'hanno di lor morte voglia.

7 Questo sonetto si divide in due parti: ne la prima dico la cagione per che non mi tengo [25] di gire presso di questa donna; ne la seconda dico quello che mi diviene per andare presso di lei; e comincia questa parte quivi: *e quand'io vi son* 8 *presso*. E anche si divide questa seconda parte in cinque, secondo cinque diverse narrazioni: che ne la prima dico quello che Amore, consigliato da la ragione, mi dice quando le sono presso; ne la seconda manifesto lo stato del cuore per essemplo [26] del viso; ne la terza dico sì come onne sicurtade mi viene meno; ne la quarta dico che pecca quelli che non mostra pietà di me, acciò che mi sarebbe alcuno conforto; ne l'ultima dico perché altri doverebbe avere pietà, e ciò è per la pietosa vista [27] che ne li occhi mi giugne [28]; la quale vista pietosa è distrutta, cioè non pare altrui, per lo gabbare di questa donna, la quale trae a sua simile operazione coloro 9 che forse vederebbono questa pietà. La seconda parte co-

17. *viso*: il viso, il colorito, « lo color del viso », trasposto da « core ». Cfr. *V. N.*, XXVI, 1 e 4; *Purg.*, XXVIII, 45.
18. *tramortendo*: impallidendo.
19. *s'appoia*: s'appiglia (prov.).
20. *ebrietà*: ebrezza, allucinazione. Cfr. *Ezech.*, XXIII, 33 e *Is.*, XXIV, 20 (De Robertis, note p. 100).
21. *par*: sembra.
22. *Peccato face*: cfr. XXII, *Voi che portate*, 10.
23. *si cria*: si crea, nasce.
24. *ne la vista morta*: a causa del pallore mortale.
25. *tengo*: trattengo.
26. *per essemplo*: attraverso l'immagine. Cfr. *Conv.*, III, xii, 6, dove il sole è « degno di farsi esemplo di Dio ».
27. *pietosa vista*: espressione che suscita pietà, « la vista morta de li occhi ».
28. *ne li occhi mi giugne*: mi affiora negli occhi.

mincia quivi: *Lo viso mostra*; la terza quivi: *e per la ebrietà*; la quarta: *Peccato face*; la quinta: *per la pietà*.

XVI. Appresso ciò, che io dissi questo sonetto, mi mosse una volontade di dire anche parole, ne le quali io dicessi quattro cose ancora sopra lo mio stato, le quali non mi parea che fossero manifestate ancora per me. La prima delle quali 2 si è che molte volte io mi dolea, quando la mia memoria movesse la fantasia ad imaginare quale Amore mi facea. La seconda si è che Amore spesse volte di subito m'assalia 3 sì forte, che 'n me non rimanea altro di vita se non un pensero che parlava di questa donna. La terza si è che quando questa battaglia d'Amore mi pugnava [1] così, io mi movea 4 quasi discolorito [2] tutto per vedere questa donna, credendo che mi difendesse la sua veduta da questa battaglia [3], dimenticando quello che per appropinquare [4] a tanta gentilezza m'addivenia. La quarta si è come cotale veduta non 5 solamente non mi difendea, ma finalmente disconfiggea la mia poca vita. E però dissi questo sonetto, lo quale comincia: 6 *Spesse fiate*.

Spesse fiate vegnonmi a la mente [5] 7
le oscure qualità [6] ch'Amor mi dona,
e venmene pietà, sì che sovente
4 io dico: « Lasso!, avviene elli a persona? » [7];
ch'Amor m'assale subitanamente, 8
sì che la vita quasi m'abbandona:
campami [8] un spirto vivo solamente,

1. *mi pugnava*: si combatteva dentro di me, secondo le « immagini guerresche frequenti nei poeti del dolce stil novo » (Sapegno). Cfr. XIII, 1, 6.
2. *discolorito*: pallido. Cfr. son. preced., v. 5.
3. *credendo che... da questa battaglia*: confidando che il solo vederla mi difendesse dalla « battaglia d'Amore ». Nel cap. precedente dice che il « desiderio di vederla uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare » (2) e cfr. nel sonetto i versi 1-2.
4. *appropinquare*: avvicinarmi.
5. *mente*: memoria.
6. *oscure qualità*: dolorose condizioni. Cfr. *V. N.*, XXXV, *Videro li occhi miei*, 6: « vita oscura ».
7. *avviene elli a persona?*: avviene così ad altri?
8. *campami*: mi resta, sopravvive.

8 e que' riman, perché di voi ragiona.
9 Poscia mi sforzo, ché mi voglio atare [9];
e così smorto, d'onne valor voto,
11 vegno a vedervi, credendo guerire:
10 e se io levo li occhi per guardare,
nel cor mi si comincia uno tremoto [10],
14 che fa de' polsi l'anima partire [11].

11 Questo sonetto si divide in quattro parti, secondo che quattro cose sono in esso narrate; e però che sono di sopra ragionate, non m'intrametto [12] se non di distinguere le parti per li loro cominciamenti: onde dico che la seconda parte comincia quivi: *ch'Amor*; la terza quivi: *Poscia mi sforzo*; la quarta quivi: *e se io levo*.

XVII. Poi che dissi questi tre sonetti, ne li quali parlai a questa donna, però che fuoro narratori [1] di tutto quasi lo mio stato, credendomi tacere e non dire più, però che mi parea di me assai avere manifestato, avvegna che sempre poi tacesse di dire a lei, a me convenne ripigliare matera [2] nuova
2 e più nobile che la passata. E però che la cagione de la nuova matera è dilettevole a udire, la dicerò, quanto potrò più brievemente.

XVIII. Con ciò sia cosa che per la vista mia [1] molte persone avessero compreso lo secreto del mio cuore, certe donne, le quali adunate s'erano dilettandosi l'una ne la compagnia de l'altra, sapeano bene lo mio cuore, però che cia-

9. *atare*: aiutare (prov.).
10. *tremoto*: tremito, tremore. Cfr. *V. N.*, XXIII, 5 e XXIV, 1. Anche forma sincopata di « terremoto »: cfr. *Inf.*, XXXI, 106.
11. *partire*: allontanare. Cfr. *Inf.*, I, 90: « mi fa tremar le vene e i polsi ».
12. *m'intrametto*: mi occupo (franc.).

1. *però che fuoro narratori*: in modo che narrarono. Dichiarazione d'esaurimento della materia che lo riguarda, ripetuta subito dopo, con la sfumatura dell'« assai avere manifestato », cioè reso manifesto, pubblico attraverso le parole, e con la precisazione d'essersi però astenuto da un parlare diretto a lei (riferimento alle varie mediazioni: le altre donne, le poesie stesse personificate, Amore, la musica).
2. *matera*: argomento.

1. *per la vista mia*: dal mio aspetto.

scuna di loro era stata a molte mie sconfitte [2]; e io passando appresso di loro, sì come da la fortuna menato, fui chiamato da una di queste gentili donne. La donna che m'avea chiamato era donna di molto leggiadro parlare; sì che quand'io fui giunto dinanzi da loro, e vidi bene che la mia gentilissima donna non era con esse, rassicurandomi le salutai, e domandai che piacesse loro. Le donne erano molte, tra le quali n'avea certe che si rideano tra loro. Altre v'erano che mi guardavano, aspettando che io dovessi dire. Altre v'erano che parlavano tra loro. De le quali una, volgendo li suoi occhi verso me e chiamandomi per nome, disse queste parole: « A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo » [3]. E poi che m'ebbe dette queste parole, non solamente ella, ma tutte l'altre cominciaro ad attendere in vista [4] la mia risponsione. Allora dissi queste parole loro: « Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine [5] di tutti li miei desiderii. Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio segnore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno ». Allora queste donne cominciaro a parlare tra loro; e sì come talora vedemo cadere l'acqua mischiata di bella neve, così mi parea udire le loro parole uscire mischiate di sospiri. E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche [6] mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: « Noi ti preghiamo che tu ne [7] dichi ove sta questa tua beatitudine ». Ed io, rispondendo lei,

2. *era stata a molte mie sconfitte*: aveva assistito ai miei cambiamenti esteriori, segno di « battaglie » interiori. *Sconfitte* continua la metafora della guerra.

3. *novissimo*: straordinario.

4. *attendere in vista*: aver l'aria di attendere. Cfr. *Purg.*, XIII, 101-102.

5. *fine*: luogo dove trovano compimento « li miei desideri »; anche meta a cui tendere, come sopra il « fine del mio amore » è il « saluto ». Ma saluto significa anche beatitudine, perciò il discorso si chiude in un giro di tautologie.

6. *anche*: ancora.

7. *ne*: ci.

dissi cotanto[8]: « In quelle parole che lodano la donna mia »[9].
7 Allora mi rispuose questa che mi parlava: « Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai dette in notificando la tua
8 condizione, avrestù operate con altro intendimento »[10]. Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: « Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché
9 altro parlare è stato lo mio? ». E però propuosi di prendere per matera de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa[11] troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanti dì con desiderio di dire e con paura di cominciare.

XIX. Avvenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen gia uno rivo chiaro molto, a me giunse tanta volontade di dire, che io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse; e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili[1] e

8. *cotanto*: questo.

9. « *In quelle parole che lodano la donna mia* »: la « beatitudine » di Dante sta nella sua espressione, in « parole »: ed è « quello che non mi puote venir meno » (par. 4), mentre il saluto è « beatitudine » che Amore può togliere. E se « la beatitudine » è « il fine » (v. nota 5), il fine di Dante è nel « dire parole », fino ad arrivare al « dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna » (XLII, 2). Non si tratta soltanto di un cambio di argomento, dal parlare di sé alla lode di lei. L'argomento della lode, in quanto *a parte objecti*, è solo l'applicazione del « fine »: la scrittura in se stessa, non trascrizione dell'esperienza.

10. *con altro intendimento*: con altro proposito, cioè con quello di esprimere la lode di lei e quindi, per quanto detto alla nota 9, col proposito della scrittura fine a se stessa. Non si può leggere « intendimento » nel senso di « sentenza, significato », e la frase: « quelle parole che hai detto rendendo nota la tua condizione, le avresti dette con altro senso, cioè avresti detto cose diverse »: esiste un legame grammaticale (*operate* è accordato con *quelle parole*) che fa intendere che proprio quelle stesse parole avrebbe dovuto dire, ma con altro « fine ».

11. *aver impresa*: aver preso a trattare.

1. *solamente a coloro che sono gentili*: chi ha « intelletto d'amore » (cfr. canzone). Delimitazione dell'uditorio, come dice De Robertis, note, p. 115, non in senso elitario, ma come rappresentazione della propria coscienza. « Le donne », secondo il nuovo « intendimento », non appartengono più ad una realtà esperita, ma rientrano in un ambito strettamente

che non sono pure femmine [2]. Allora dico che la mia lingua 2
parlò quasi come per se stessa mossa [3], e disse: *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Queste parole io ripuosi ne la mente con 3
grande letizia, pensando di prenderle per mio cominciamento [4]; onde poi, ritornato a la sopradetta cittade, pensando alquanti die, cominciai una canzone con questo cominciamento, ordinata nel modo che si vedrà di sotto ne la sua divisione. La canzone comincia: *Donne ch'avete*.

Donne ch'avete intelletto [5] d'amore, 4
i' vo' con voi de la mia donna dire,
non perch'io creda sua laude finire [6],
ma ragionar per isfogar la mente [7].
5 Io dico che pensando il suo valore, 5
Amor sì dolce mi si fa sentire,
che s'io allora non perdessi ardire,
farei parlando innamorar la gente.
E io non vo' parlar sì altamente, 6
10 ch'io divenisse per temenza vile [8];

mentale che pertiene alla dimensione della nuova scrittura. In questo senso la loro crescita in « gentilezza », il loro approssimarsi il più possibile alla « gentilissima », è la trasposizione di tale poetica in chiave narrativa.

2. *pure femmine*: soltanto donne, nel senso di creature umane, qui contrapposto a « donne gentili », altrove contrapposto a « angeli »: « Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo » (*V. N.*, XXVI, 2).

3. *per se stessa mossa*: mossa per movimento suo intrinseco e autonomo. Non indica tanto l'automatismo dell'ispirazione, quanto l'estraneità della scrittura alle vicende reali. La poesia ha ora le sue « occasioni » in se stessa, in quella « tanta volontade di dire » da cui emerge per moto proprio. Così nei passi dove tale « volontade » è personificata, secondo la prassi stilnovistica, nella figura di Amore: « me parea che Amore mi dicesse nel mio cuore » (*V. N.*, XXIV, 10); « Io mi son un che quando Amore spira, noto, ed a quel modo Che detta dentro vò significando » (*Purg.*, XXIV, 52).

4. *per mio cominciamento*: come inizio, primo verso, per la mia canzone. Ma anche alludendo all'inizio della nuova poetica: questo primo verso è infatti quello ricordato da Bonagiunta al suo incontro con Dante (*Purg.*, XXIV, 49-51), come emblema delle « nove rime », cioè del « dolce stil novo ».

5. *avete intelletto*: intendete che cosa sia Amore, essendo « gentili », poiché « Amore e 'l cor gentil sono una cosa » (*V. N.*, XX). Cfr. *Rime*, 34, *I' mi son pargoletta*, 6-7).

6. *finire*: compiere, dire interamente. L'impossibilità di esaurire il tema è già espressione di lode; cfr. *Conv.*, III, III, 14.

7. *ragionar per isfogar la mente*: dire per sfogare i pensieri, accontentare quella « volontade di dire ».

8. *ch'io divenisse per temenza vile*: al punto da dover smettere per paura di non farcela (XVIII, 9: « pareami avere impresa troppo alta matera quanto a me, sì che non ardia di cominciare »).

ma tratterò del suo stato gentile
a respetto di lei leggeramente [9],
donne e donzelle amorose, con vui,
ché non è cosa da parlarne altrui [10].

7 *15* Angelo clama in divino intelletto [11]
e dice: « Sire, nel mondo si vede
maraviglia ne l'atto che procede [12]
d'un'anima che 'nfin qua su risplende ».
Lo cielo, che non have altro difetto [13]
20 che d'aver lei, al suo segnor la chiede,
e ciascun santo ne grida merzede [14].

8 Sola Pietà nostra parte difende [15],
ché parla Dio, che di madonna intende [16]:
« Diletti miei, or sofferite in pace
25 che vostra spene [17] sia quanto me piace
là 'v' è alcun che perder lei s'attende [18],
e che dirà ne lo inferno [19]: O mal nati,
io vidi la speranza de' beati » [20].

9 Madonna è disiata in sommo cielo:
30 or voi [21] di sua virtù farvi savere.

9. *leggeramente*: in modo insufficiente rispetto all'oggetto (in opposizione a *altamente*).

10. *altrui*: ad altri, che non intenderebbero.

11. *clama in divino intelletto*: prega nella mente di Dio, senza parole, « nullo signo locutionis » (*V. E.*, I, II, 3). Dalla formula dei testi sacri: « clamavi ad te, Domine ».

12. *procede*: deriva.

13. *difetto*: mancanza.

14. *merzede*: la grazia di avere lei.

15. *Sola Pietà nostra parte difende*: solo la misericordia di Dio è dalla parte di chi sta in terra. Pietà amica, in contrasto con la Pietà « nemica » di Beatrice: cfr. XIII, 6, 9.

16. *di madonna intende*: si riferisce alla mia donna.

17. *vostra spene*: Beatrice, oggetto della vostra speranza.

18. *là 'v'è alcun che perder lei s'attende*: là, in terra, dove c'è qualcuno che è pronto a perderla (perché sa che appartiene al cielo).

19. *ne lo inferno*: per contrapposizione a « lo cielo ».

20. *io vidi la speranza de' beati*: vidi colei che è attesa con speranza in cielo. Un privilegio terreno, l'averla vista, è in grado di valere sia rispetto al cielo, del quale colma il difetto, sia rispetto all'inferno e ai « mal nati »: cfr. *Rime*, 21, 27-28: « ricordando la gio' del dolce viso A che niente par lo paradiso »; e v. 40 « [la sua anima] nulla pena avrà ched ella senta ». Per i richiami scritturali cfr. D. De Robertis, note p. 121: *Gen.*, XXXII, 30: « Vidi Deum facie ad faciem » e *Iudic.*, VI, 22: « vidi angelum Domini facie ad faciem ».

21. *voi*: voglio.

Dico, qual [22] vuol gentil donna parere
vada con lei, che quando va per via,
gitta nei cor villani Amore un gelo [23],
per che onne lor pensero agghiaccia e pere [24];
35 e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria.
E quando trova alcun che degno sia 10
di veder lei, quei prova [25] sua vertute,
ché li avvien, ciò che li dona, in salute [26],
40 e sì l'umilia, ch'ogni offesa [27] oblia.
Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato
che non pò mal finir chi l'ha parlato.

Dice di lei Amor: « Cosa mortale 11
come esser pò sì adorna e sì pura? ».
45 Poi la reguarda, e fra se stesso giura
che Dio ne 'ntenda di far cosa nova [28].
Color di perle ha quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura:
ella è quanto de ben pò far natura;
50 per essemplo [29] di lei bieltà si prova.
De li occhi suoi, come ch'ella li mova, 12
escono spirti d'amore inflammati,
che feron [30] li occhi a qual che allor la guati [31],
e passan sì che 'l cor ciascun retrova [32]:
55 voi le vedete Amor pinto nel viso [33]
là 've non pote alcun mirarla fiso.

22. *qual*: quella che.
23. *gitta nei cor villani Amore un gelo*: Amore produce nei cuori della gente comune (non « gentile ») uno sbigottimento che paralizza.
24. *pere*: perisce.
25. *prova*: sente gli effetti.
26. *li avvien, ciò che li dona, in salute*: quel che ella gli dona (il « saluto ») gli torna in beatitudine (« salute »).
27. *offesa*. cfr. *V. N.*, XI, I.
28. *nova*: straordinaria. Cfr. CINO: « Questa non è terrena creatura; Dio la mandò dal ciel, tanto è novella ».
29. *per essemplo*: attraverso l'esempio, l'immagine.
30. *feron*: feriscono.
31. *a qual che allor la guati*: a chiunque la guardi.
32. *passan sì che 'l cor ciascun retrova*: trapassano, penetrano fino a raggiungere il cuore.
33. *viso*: volto, e in particolare gli occhi.

13 Canzone, io so che tu girai parlando
a donne assai, quand'io t'avrò avanzata [34].
Or t'ammonisco, perch'io t'ho allevata
60 per figliuola d'Amor giovane e piana [35],
che là 've giugni tu dichi pregando:
« Insegnatemi gir, ch'io son mandata
a quella di cui laude so' adornata » [36].
14 E se non vuoli andar sì come vana [37],
65 non restare ove sia gente villana:
ingegnati, se puoi, d'esser palese
solo con donne o con omo cortese,
che ti merranno [38] là per via tostana [39].
Tu troverai Amor con esso lei;
70 raccomandami a lui come tu dèi.

15 Questa canzone, acciò che sia meglio intesa, la dividerò più artificiosamente [40] che l'altre cose di sopra. E però prima ne fo tre parti: la prima parte è proemio de le sequenti parole [41]; la seconda è lo intento [42] trattato; la terza è quasi una serviziale [43] de le precedenti parole. La seconda comincia quivi: *Angelo clama*; la terza quivi: *Canzone, io so che*. La prima 16 parte si divide in quattro: ne la prima dico a cu' io dicer voglio de la mia donna, e perché io voglio dire; ne la seconda dico quale me pare avere a me stesso quand'io penso lo suo valore, e com'io direi s'io non perdessi l'ardimento; ne la terza dico come credo dire di lei, acciò ch'io non sia impedito da viltà; ne la quarta, ridicendo [44] anche a cui ne intenda dire, dico la cagione per che dico a loro. La seconda comincia quivi: *Io dico*; la terza quivi: *E io non vo' parlar*;

34. *avanzata*: fatta andare innanzi, presentata.
35. *piana*: modesta. Cfr. G. Cavalcanti, *Perch'i' no spero*, 3: « va' tu, leggera e piana ».
36. *di cui laude so' adornata*: della cui lode sono ornata.
37. *vana*: inutile.
38. *merranno*: condurranno.
39. *tostana*: breve (franc.).
40. *artificiosamente*: accuratamente.
41. *sequenti parole*: versi che seguono.
42. *intento*: o participio passato dal verbo *intentare*: « il trattato propostomi »; o sostantivo: « il proposito trattato ».
43. *serviziale*: che fa da servizio (prov.). Più sotto « ancella » (21).
44. *ridicendo*: ripetendo.

la quarta: *donne e donzelle.* Poscia quando dico: *Angelo clama,* comincia a trattare di questa donna. E dividesi questa parte 17 in due: ne la prima dico che di lei si comprende [45] in cielo; ne la seconda dico che di lei si comprende in terra, quivi: *Madonna è disiata.* Questa seconda parte si divide in due; che ne 18 la prima dico di lei quanto da la parte [46] de la nobilitade de la sua anima, narrando alquanto de le sue vertudi effettive [47] che de la sua anima procedeano; ne la seconda dico di lei quanto da la parte de la nobilitade del suo corpo, narrando alquanto de le sue bellezze, quivi: *Dice di lei Amor.* Questa se- 19 conda parte si divide in due; che ne la prima dico d'alquante bellezze che sono secondo tutta la persona; ne la seconda dico d'alquante bellezze che sono secondo diterminata parte de la persona, quivi: *De li occhi suoi.* Questa seconda parte 20 si divide in due; che ne l'una dico degli occhi, li quali sono principio d'amore; ne la seconda dico de la bocca [48], la quale è fine d'amore. E acciò che quinci si lievi ogni vizioso pensiero [49], ricordisi chi ci legge, che di sopra è scritto che lo saluto di questa donna, lo quale era de le operazioni de la bocca sua, fue fine de li miei desideri mentre ch'io lo potei ricevere. Poscia quando dico: *Canzone, io so che tu,* aggiungo 21 una stanza quasi come ancella de l'altre, ne la quale dico quello che di questa mia canzone desidero; e pero che questa ultima parte è lieve [50] a intendere, non mi travaglio [51] di più divisioni. Dico bene che, a più aprire lo intendimento 22 di questa canzone, si converrebbe usare di più minute divisioni; ma tuttavia chi non è di tanto ingegno che per queste che sono fatte la possa intendere, a me non dispiace se la mi

45. *che di lei si comprende*: quel che di lei si conosce.
46. *quanto da la parte*: per quel che riguarda.
47. *vertudi effettive*: effetti virtuosi.
48. *bocca*: nella canzone Dante parla solo degli occhi (v. 51) e del *viso* (v. 55). Cfr. *Conv.*, III, VIII, 6-9: « Distinguo nella sua persona due parti, nelle quali la umana piacenza o dispiacenza più appare... E perocché nella faccia, massimamente in due luoghi adopera l'Anima, perocché in quelli due luoghi quasi tutte e tre le nature dell'Anima hanno giurisdizione, cioè negli occhi e nella bocca... ».
49 *vizioso pensiero*: sospetto di vizio.
50. *lieve*: facile.
51. *mi travaglio*: mi preoccupo, mi affatico.

lascia stare, ché certo io temo d'avere a troppi comunicato lo suo intendimento pur per queste divisioni che fatte sono, s'elli avvenisse che molti le potessero audire [52].

XX. Appresso che questa canzone fue alquanto divolgata [1] tra le genti, con ciò fosse cosa che alcuno amico l'udisse, volontade lo mosse a pregare me che io li dovessi dire che è Amore, avendo forse per l'udite parole speranza di me oltre
2 che degna [2]. Onde io, pensando che appresso di cotale trattato [3] bello era trattare alquanto d'Amore, e pensando che l'amico era da servire, propuosi di dire parole ne le quali io trattassi d'Amore; e allora dissi questo sonetto, lo qual comincia: *Amore e 'l cor gentil.*

3 Amore e 'l cor gentil sono una cosa [4],
sì come il saggio in suo dittare pone [5],
e così esser l'un sanza l'altro osa [6]
4 com'alma razional sanza ragione.
4 Falli natura quand'è amorosa,
Amor per sire e 'l cor per sua magione [7],
dentro la qual dormendo si riposa
8 tal volta poca e tal lunga stagione [8].
5 Bieltate appare in saggia donna pui,
che piace a gli occhi sì, che dentro al core
11 nasce un disio de la cosa piacente;
e tanto dura talora in costui,

52. ***s'elli avvenisse che molti le potessero audire***: se si verificasse una larga diffusione.

1. ***divolgata***: conosciuta. La prova della diffusione è la sua presenza nel memoriale di Bologna del 1292 e nel cod. vaticano 3793, raccolto negli ultimi anni del XIII sec.

2. ***speranza di me oltre che degna***: esagerata stima di me.

3. ***trattato***: trattazione della lode di Beatrice, del «suo stato gentile» (cfr. *Donne ch'avete*, 11).

4. ***una cosa***: una cosa sola, un tutt'uno.

5. ***il saggio in suo dittare pone***: il poeta dice nella sua poesia. Si riferisce a G. GUINIZZELLI, *Al cor gentil rempaira*. Per *il saggio*: «il poeta», cfr. DANTE DA MAIANO, *Provedi, saggio* (*Rime*, 1); *Amor mi fa* (4, 14); e *Rime*, 2, *Qual che voi siate*, 8 e 11; *Inf.*, VII, 3, dove Virgilio è «quel Savio gentil».

6. ***osa***: può. Cfr. *Rime*, 7, *La dispietata mente*, 46.

7. ***magione***: dimora. Cfr. *V. N.*, XIV, 3.

8. ***stagione***: tempo.

che fa svegliar lo spirito d'Amore.
14 E simil face in donna omo valente [9].

Questo sonetto si divide in due parti: ne la prima dico di lui [10] in quanto è in potenzia; ne la seconda dico di lui in quanto di potenzia si riduce in atto. La seconda comincia quivi: *Bieltate appare*. La prima si divide in due: ne la prima dico in che suggetto sia questa potenzia [11]; ne la seconda dico sì come questo suggetto e questa potenzia siano produtti in essere [12], e come l'uno guarda l'altro come forma materia [13]. La seconda comincia quivi: *Falli natura*. Poscia quando dico: *Bieltate appare*, dico come questa potenzia si riduce in atto; e prima come si riduce in uomo, poi come si riduce in donna, quivi: *E simil face in donna*. 6 7 8

XXI. Poscia che trattai d'Amore ne la soprascritta rima, vennemi volontade di volere dire anche, in loda di questa gentilissima, parole, per le quali io mostrasse come per lei si sveglia questo Amore, e come non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potenzia, ella, mirabilemente [1] operando, lo fa venire. E allora dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Ne li occhi porta*.

Ne li occhi porta la mia donna Amore, 2
per che [2] si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira,
4 e cui saluta fa tremar lo core,
sì che, bassando il viso, tutto smore [3],
e d'ogni suo difetto allor sospira [4]:

9. *simil face in donna omo valente*: lo stesso effetto produce in una donna un uomo di animo nobile.
10. *lui*: Amore.
11. *in che suggetto sia questa potenzia*: dove trovi luogo questo potere di amare.
12. *produtti in essere*: creati.
13. *come forma materia*: tra Amore e «cuore gentile» corre una relazione simile a quella tra forma e materia.

1. *mirabilemente*: miracolosamente.
2. *per che*: per la qual cosa.
3. *smore*: impallidisce. Cfr. *V. N.*, XV, *Ciò che m'incontra*, 6; XVI, *Spesse fiate*, 10; XXVII, *Sì lungiamente*, 8.
4. *sospira*: si pente.

fugge dinanzi a lei superbia ed ira.
8 Aiutatemi, donne, farle onore.
3 Ogne dolcezza, ogne pensero umile
nasce nel core a chi parlar la sente,
11 ond'è laudato [5] chi prima la vide.
4 Quel ch'ella par quando un poco sorride,
non si pò dicer né tenere a mente [6],
14 sì è novo [7] miracolo e gentile.

5 Questo sonetto si ha tre parti: ne la prima dico sì come questa donna riduce questa potenzia in atto secondo la nobilissima parte de li suoi occhi; e ne la terza dico medesimo secondo la nobilissima parte de la sua bocca; e intra queste due parti è una particella, ch'è quasi domandatrice d'aiuto a la precedente parte e a la sequente, e comincia quivi: *Aiu-*6 *tatemi, donne.* La terza comincia quivi: *Ogne dolcezza.* La prima si divide in tre; che ne la prima parte dico sì come virtuosamente fa gentile tutto ciò che vede, e questo è tanto a dire quanto inducere [8] Amore in potenzia là ove non è; ne la seconda dico come reduce in atto Amore ne li cuori di tutti coloro cui vede; ne la terza dico quello che poi virtuosamente adopera ne' loro cuori. La seconda comincia quivi: 7 *ov'ella passa*; la terza quivi: *e cui saluta.* Poscia quando dico: *Aiutatemi, donne,* do a intendere a cui la mia intenzione è di parlare, chiamando le donne che m'aiutino onorare costei. 8 Poscia quando dico: *Ogne dolcezza,* dico quello medesimo che detto è ne la prima parte, secondo due atti de la sua bocca; l'uno de li quali è lo suo dolcissimo parlare, e l'altro lo suo mirabile riso; salvo che non dico di questo ultimo come adopera ne li cuori altrui, però che la memoria non puote ritenere lui né sua operazione.

5. *laudato*: degno di lode, perché chi la vede diventa d'animo « gentile ».
6. *dicer né tenere a mente*: parola e memoria sono impotenti di fronte al sorriso di Beatrice (motivo costante nel *Paradiso*).
7. *novo*: straordinario.
8. *inducere*: introdurre (lat.).

XXII. Appresso ciò non molti dì passati, sì come piacque al glorioso sire lo quale non negoe la morte a sé [1], colui che era stato genitore di tanta meraviglia [2] quanta si vedea ch'era questa nobilissima Beatrice, di questa vita uscendo, a la gloria etternale se ne gio veracemente. Onde con ciò sia 2 cosa che cotale partire [3] sia doloroso a coloro che rimangono e sono stati amici di colui che se ne va; e nulla sia sì intima amistade come da buon padre a buon figliuolo e da buon figliuolo a buon padre; e questa donna fosse in altissimo grado di bontade, e lo suo padre, sì come da molti si crede e vero è, fosse bono in alto grado; manifesto è che questa donna fue amarissimamente piena di dolore. E con ciò sia 3 cosa che, secondo l'usanza de la sopradetta cittade, donne con donne e uomini con uomini s'adunino a cotale tristizia [4], molte donne s'adunarono colà dove questa Beatrice piangea pietosamente: onde io veggendo ritornare alquante donne da lei, udio dicere loro parole di questa gentilissima, com'ella si lamentava; tra le quali parole udio che diceano: « Certo ella piange sì, che quale la mirasse doverebbe morire di pietade ». Allora trapassaro [5] queste donne; e io rimasi in 4 tanta tristizia, che alcuna lagrima talora bagnava la mia faccia, onde io mi ricopria [6] con porre le mani spesso a li miei occhi; e se non fosse ch'io attendea audire anche di lei, però ch'io era in luogo onde se ne giano la maggiore parte di quelle donne che da lei si partiano [7], io mi sarei nascoso incontanente che [8] le lagrime m'aveano assalito. E però di- 5 morando ancora nel medesimo luogo, donne anche [9] passaro presso di me, le quali andavano ragionando tra loro queste

1. *glorioso sire lo quale non negoe la morte a sé*: perifrasi per Dio, che permette l'allusione alla morte del Figlio, e di conseguenza il parallelismo Cristo-Beatrice.

2. *genitore di tanta meraviglia*: padre di Beatrice, Folco Portinari, morto il 31 dicembre 1289.

3. *cotale partire*: questa morte.

4. *tristizia*: triste ufficio.

5. *trapassaro*: passarono oltre.

6. *mi ricopria*: nascondevo il mio pianto, ma anche (cfr. DE ROBERTIS), mi nascondevo per non farmi riconoscere. Cfr. par. 9, vv. 5-6.

7. *si partiano*: arrivavano.

8. *incontanente che*: non appena.

9. *anche*: ancora.

parole: « Chi dee mai essere lieta di noi, che avemo udita
6 parlare questa donna così pietosamente? ». Appresso costoro passaro altre donne, che veniano dicendo: « Questi ch'è qui piange né più né meno come se l'avesse veduta, come noi avemo ». Altre dipoi diceano di me: « Vedi questi che non pare
7 esso, tal è divenuto! ». E così passando queste donne, udio parole di lei e di me in questo modo che detto è. Onde io poi, pensando, propuosi di dire parole, acciò che [10] degnamente avea cagione di dire, ne le quali parole io conchiudessi [11] tutto ciò che inteso avea da queste donne; e però che volentieri l'averei domandate [12], se non mi fosse stata riprensione [13], presi tanta matera di dire come s'io l'avesse
8 domandate ed elle m'avessero risposto. E feci due sonetti; che nel primo domando in quello modo che voglia mi giunse di domandare; ne l'altro dico la loro risponsione, pigliando ciò ch'io udio da loro sì come lo mi avessero detto rispondendo. E comincia lo primo: *Voi che portate la sembianza umile*, e l'altro: *Se' tu colui ch'ai trattato sovente.*

9 Voi che portate la sembianza umile [14],
con li occhi bassi, mostrando dolore,
onde venite che 'l vostro colore
4 par divenuto de pietà simile [15]?
Vedeste voi nostra donna gentile
bagnar nel viso suo di pianto Amore [16]?

10. *acciò che*: poiché.
11. *conchiudessi*: comprendessi.
12. *l'averei domandate*: forma transitiva per « avrei chiesto loro ». Il piano dell'esperienza reale è solo più alluso nel condizionale, che ne sottolinea l'inutilità ai fini della scrittura. Più sotto segue infatti: « come s'io l'avesse domandate », secondo un motivo del « come se », che sembra percorrere questo capitolo: « né più né meno come se l'avesse veduta » (par. 6); « sì come lo mi avessero detto » (par. 8).
13. *riprensione*: (motivo di) rimprovero.
14. *umile*: dimessa, « con gli occhi bassi » (v. 2). Cfr. *Rime*, 23, *Onde venite voi così pensose*; 24, *Voi, donne, che pietoso atto mostrate*, composte anch'esse per la morte del padre di Beatrice.
15. *de pietà simile*: simile a un colore di pietà. Cfr. *V. N.*, XV, *Ciò che m'incontra*, 5 (« Lo viso mostra lo color del core »); XXXVI, *Color d'amore e di pietà sembianti*, 1; *Inf.*, IV, 20-21 (« nel viso mi dipigne Quella pietà »).
16. *bagnar nel viso suo di pianto Amore*: Amore si bagna del pianto di lei perché sta nei suoi occhi. Cfr. *V. N.*, XIX, *Donne ch'avete*, 55; XXI, *Ne li occhi porta*, 1; *Rime*, 2, *Madonna, quel signor*, 1-2. Secondo De Robertis questo « concetto » è « filtrato attraverso l'immaginazione di Caval-

Ditelmi, donne, che 'l mi dice il core,
8 perch'io vi veggio andar sanz'atto vile [17].
E se venite da tanta pietate [18],
piacciavi di restar qui meco alquanto, 10
11 e qual che sia di lei, nol mi celate.
Io veggio li occhi vostri c'hanno pianto,
e veggiovi tornar sì sfigurate [19],
14 che 'l cor mi triema di vederne tanto [20].

Questo sonetto si divide in due parti: ne la prima chiamo e domando queste donne se vegnono da lei, dicendo loro che io lo credo, però che tornano quasi ingentilite; ne la seconda le prego che mi dicano di lei. La seconda comincia quivi: *E se venite*. 11

Qui appresso è l'altro sonetto, sì come dinanzi avemo narrato. 12

Se' tu colui c'hai trattato sovente 13
di nostra donna, sol parlando a nui [21]?
Tu risomigli a la voce ben lui,
4 ma la figura [22] ne par d'altra gente.
E perché piangi tu sì coralmente [23], 14
che fai di te pietà venire altrui?
Vedestù pianger lei, che tu non pui [24]
8 punto celar la dolorosa mente [25]?
Lascia piangere noi e triste andare 15
(e fa peccato chi mai ne conforta),
11 che nel suo pianto l'udimmo parlare.

canti, *S'io prego questa donna*, 9-11 ("L'anima mia dolente e paurosa/ piange ne' li sospir' che nel cor trova, / sì che bagnati di pianti escon fore"), e il passo di IER., *Lam.*, I, 2 ("Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius in maxillis eius") ».

17. *sanz'atto vile*: con atteggiamento di nobiltà. È la prova di aver visto Beatrice, che rende tutti « gentili » (cfr. XXI, *Ne li occhi porta*, 2).

18. *tanta pietate*: chi prova, e suscita, tanta pietà.

19. *sfigurate*: stravolte. Cfr. *Rime* 24, *Voi, donne*, 5-6.

20. *di vederne tanto*: nel vedere già solo questo di « tanta pietate ».

21. *sol parlando a nui*: solo parlando con noi. Qui le donne si riaffermano come mediatrici necessarie: cfr. XIX, 1; XXVII, 1.

22. *la figura*: l'aspetto. Cfr. *V. N.*, XIV, *Con l'altre donne*, 3 e 12: continua l'idea dell'esteriorità come mezzo rivelativo.

23. *coralmente*: accoratamente (prov.).

24. *pui*: puoi.

25. *dolorosa mente*: il dolore che hai dentro. Cfr. *V. N.*, XXXIII, *Quantunque volte*, 5.

16 Ell'ha nel viso la pietà sì scorta [26],
che qual l'avesse voluta mirare
14 sarebbe innanzi lei piangendo [27] morta.

17 Questo sonetto ha quattro parti, secondo che quattro modi di parlare ebbero in loro le donne per cui rispondo; e però che sono di sopra assai manifesti, non m'intrametto di narrare la sentenzia de le parti, e però le distinguo solamente. La seconda comincia quivi: *E perché piangi*; la terza: *Lascia piangere noi*; la quarta: *Ell'ha nel viso.*

XXIII. Appresso ciò per pochi dì avvenne che in alcuna parte de la mia persona mi giunse una dolorosa infermitade, onde io continuamente soffersi per nove dì amarissima pena; la quale mi condusse a tanta debolezza, che me convenia 2 stare come coloro li quali non si possono muovere. Io dico che ne lo nono giorno, sentendome dolere quasi intollerabilmente, a me giunse uno pensero lo quale era de la mia donna. 3 E quando èi [1] pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando a la mia debilitata vita; e veggendo come leggiero [2] era lo suo durare, ancora che sana fosse, sì cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. Onde, sospirando forte, dicea fra me medesimo: « Di necessitade convene che la gentilis- 4 sima Beatrice alcuna volta [3] si muoia ». E però mi giunse uno sì forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare [4] sì come farnetica persona ed a imaginare in questo modo: che ne lo incominciamento de lo errare che fece la mia fantasia, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: « Tu pur [5] morrai ». E poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi [6] e orribili a vedere,

26. *scorta*: visibile.
27. *piangendo*: a causa del piangere (riferito a *morta*); che piangeva (riferito a *lei*).

1. *èi*: ebbi.
2. *leggiero*: precario (prov.), ripreso in poesia, al v. 30. Cfr. *Rime*, 60, *In abito*, 4 (« E digli quanto mia vita è leggiera »).
3. *alcuna volta*: una volta o l'altra.
4. *travagliare*: vaneggiare (prov.).
5. *pur*: certamente.
6. *diversi*: strani, non umani.

li quali mi diceano: « Tu se' morto ». Così cominciando ad errare la mia fantasia, venni a quello [7] ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi parea donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente [8] triste [9]; e pareami vedere lo sole oscurare [10], sì che le stelle si mostravano di colore [11] ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti. E maravigliandomi in cotale fantasia, e paventando assai, imaginai [12] alcuno amico che mi venisse a dire: « Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo secolo » [13]. Allora cominciai a piangere molto pietosamente; e non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di vere lagrime. Io imaginava di guardare verso lo cielo, e pareami vedere moltitudine d'angeli li quali tornassero in suso, ed aveano dinanzi da loro una nebuletta bianchissima [14]. A me parea che questi angeli cantassero gloriosamente [15], e le parole del loro canto mi parea udire fossero queste: *Osanna in excelsis* [16]; e altro non mi parea udire. Allora mi parea che lo cuore, ove era tanto amore, mi dicesse: « Vero è che morta giace la nostra donna ». E per questo mi parea andare per vedere lo corpo ne lo quale era stata quella nobilissima e beata anima; e fue sì forte la erronea fantasia, che mi mostrò questa donna morta: e pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa, con uno

7. *a quello*: al punto.
8. *maravigliosamente*: in modo da destar meraviglia.
9. *triste*: tristi. Cfr. *V. N.*, XXXI, *Se' tu colui*, 9.
10. *lo sole oscurare*: ripresa di immagini bibliche legate alla morte di Cristo, secondo le parole dei Vangeli e *Apoc.*, VI, 12-14.
11. *di colore*: di un tal colore pallido. Cfr. *Ezech.*, XXXII, 32, 7-8: « et nigrescere faciam stellas... ».
12. *imaginai*: mi parve di vedere.
13. *è partita di questo secolo*: ha lasciato questa vita. Cfr. *V. N.*, VIII, 10; XXII, 1; XXX, 1.
14. *una nebuletta bianchissima*: l'anima di Beatrice. Cfr. *Vita S. P. Francisci* di Tomaso da Celano: « conspicitur anima eius... velut stella clarissima nubecola candida subvehi et in caelum conscendere » (Barbi-Maggini).
15. *gloriosamente*: a gloria.
16. *Osanna in excelsis*: le parole con cui il popolo ebreo salutò l'entrata di Cristo a Gerusalemme, secondo *Marc.*, XI, 10. Cfr. *Purg.*, XXIX, 49; XXX, 19.

bianco velo; e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umilitade, che parea che dicesse: « Io sono a vedere lo
6 principio de la pace »[17]. In questa imaginazione mi giunse tanta umilitade per vedere lei, che io chiamava la Morte, e dicea: « Dolcissima Morte, vieni a me, e non m'essere villana[18], però che tu dèi essere gentile, in tal parte se' stata! Or vieni a me, ché molto ti desidero; tu lo vedi, ché io porto
10 già lo tuo colore ». E quando io avea veduto compiere tutti li dolorosi mestieri[19] che a le corpora de li morti s'usano di fare, mi parea tornare ne la mia camera, e quivi mi parea guardare verso lo cielo; e sì forte era la mia imaginazione, che piangendo incominciai a dire con verace voce[20]: « Oi
11 anima bellissima, come è beato colui che ti vede! ». E dicendo io queste parole con doloroso singulto di pianto, e chiamando la Morte che venisse a me, una donna giovane e gentile, la quale era lungo lo mio letto, credendo che lo mio piangere e le mie parole fossero solamente per lo dolore de la mia infermitade,
12 con grande paura cominciò a piangere. Onde altre donne che per la camera erano s'accorsero di me, che io piangea, per lo pianto che vedeano fare a questa; onde faccendo lei partire da me, la quale era meco di propinquissima sanguinitade[21] congiunta, elle si trassero verso me per isvegliarmi, credendo che io sognasse, e diceanmi: « Non dormire più », e « Non ti sconfortare ». E parlandomi così, sì mi cessò la forte[22]
13 fantasia entro in quello punto ch'io volea dicere: « O Beatrice, benedetta sie tu »; e già detto avea « O Beatrice », quando riscotendomi apersi li occhi, e vidi che io era ingannato[23]. E con tutto che io chiamassi questo nome, la mia voce era sì rotta dal singulto del piangere, che queste donne non mi pottero intendere, secondo il mio parere[24]; e avvegna

17. *lo principio de la pace*: Dio. Cfr. *Conv.*, IV, XII e II, VII; *Par.*, III, 85; XXX, 100-102.
18. *villana*: cfr. *V. N.*, VIII, *Morte villana.*
19. *dolorosi mestieri*: cerimonie mortuarie.
20. *con verace voce*: parlando veramente, non per « fantasia ».
21. *di propinquissima sanguinitate*: di strettissima parentela.
22. *forte*: intensa. Cfr. « forte smarrimento », par. 4.
23. *ingannato*: perché si tratta di « fantasia ».
24. *parere*: volere.

che io vergognasse molto, tuttavia per alcuno ammonimento [25] d'Amore mi rivolsi a loro. E quando mi videro, cominciaro a dire: « Questi pare morto », e a dire tra loro: « Proccuriamo di confortarlo »; onde molte parole mi diceano da confortarmi, e talora mi domandavano di che io avesse avuto paura. Onde io, essendo alquanto riconfortato, e conosciuto lo fallace imaginare, rispuosi a loro: « Io vi diroe quello ch'i' hoe avuto ». Allora, cominciandomi dal principio infino a la fine, dissi loro quello che veduto avea, tacendo lo nome di questa gentilissima. Onde poi, sanato di questa infermitade, propuosi di dire parole di questo che m'era addivenuto, però che mi parea che fosse amorosa cosa da udire; e però ne dissi questa canzone: *Donna pietosa e di novella etade*, ordinata sì come manifesta la infrascritta [26] divisione.

14 15 16

Donna pietosa e di novella etate [27], 17
adorna assai di gentilezze umane [28],
ch'era là 'v'io chiamava spesso Morte,
veggendo li occhi miei pien di pietate,
5 e ascoltando le parole vane [29],
si mosse con paura a pianger forte.
E altre donne, che si fuoro [30] accorte 18
di me per quella che meco piangia [31],
fecer lei partir via,
10 e appressarsi per farmi sentire [32].
Qual dicea: « Non dormire »,
e qual dicea: « Perché sì ti sconforte? »
Allora lassai [33] la nova [34] fantasia,
chiamando [35] il nome de la donna mia.

25. *ammonimento*: cenno, consiglio.
26. *infrascritta*: sottostante.
27. *di novella etate*: giovane. Cfr. *Conv.*, IV, *Le dolci rime*, 105; *Inf.*, XXXIII, 88.
28. *gentilezze umane*: doti di affabilità.
29. *parole vane*: pronunciate nel «vaneggiare».
30. *fuoro*: furono.
31. *per quella che meco piangia*: a causa di quella che piangeva vedendomi piangere.
32. *sentire*: riprendere i sensi.
33. *lassai*: interruppi.
34. *nova*: singolare.
35. *chiamando*: invocando («nel mio core»).

19 *15* Era la voce mia sì dolorosa
e rotta sì da l'angoscia del pianto,
ch'io solo intesi il nome nel mio core:
e con tutta la vista vergognosa [36]
ch'era nel viso mio giunta cotanto [37],
20 mi fece verso lor [38] volgere Amore.
20 Elli era tale a veder mio colore,
che facea ragionar [39] di morte altrui:
« Deh, consoliam costui »
pregava l'una l'altra umilemente [40];
25 e dicevan sovente:
« Che vedestù, che tu non hai valore [41]? ».
E quando un poco confortato fui,
io dissi: « Donne, dicerollo a vui.
21 Mentr'io pensava la mia frale vita,
30 e vedea 'l suo durar com'è leggiero [42],
piansemi Amor nel core, ove dimora;
per che l'anima mia fu sì smarrita,
che sospirando dicea nel pensero:
– Ben converrà che la mia donna mora. –
22 *35* Io presi tanto smarrimento allora,
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati [43],
e furon sì smagati [44]
li spirti miei, che ciascun giva errando [45];
e poscia imaginando [46],
40 di caunoscenza e di verità fora [47],
visi di donne m'apparver crucciati [48],

36. *con tutta la vista vergognosa*: sebbene avessi l'aspetto vergognoso
37. *cotanto*: a tal punto.
38. *verso lor*: verso quelle donne.
39. *ragionar*: pensare.
40. *umilemente*: con carità.
41. *valore*: le forze. Cfr. *V. N.*, XXVII, *Sì lungiamente*, 5-6; XXXIX, *Lasso, per forza*, 3.
42. *leggiero*: v. prosa, par. 3.
43. *vilmente gravati*: oppressi da viltà. Cfr. *Par.*, XI, 88. *Matth.*, XXVI, 43 (De Robertis).
44. *smagati*: indeboliti (prov.). Cfr. *V. N.*, XII, *Ballata, i' voi*, 28; XIV, 8.
45. *errando*: v. l'« errare » della fantasia, par. 4, 5.
46. *imaginando*: vaneggiando. Verbo ricorrente in tutto il capitolo: par. 6, 7, 9, 10, 15; e vv. 44, 65.
47. *di caunoscenza e di verità fora*: fuori di senno e fuori dalla realtà.
48. *crucciati*: dolenti.

che mi dicean pur: – Morra'ti, morra'ti [49]. –
Poi vidi cose dubitose [50] molte, 23
nel vano imaginare ov'io entrai;
45 ed esser mi parea non so in qual loco,
e veder donne andar per via disciolte [51],
qual lagrimando, e qual traendo guai [52],
che di tristizia saettavan foco [53].
Poi mi parve vedere a poco a poco 24
50 turbar lo sole e apparir la stella [54],
e pianger elli ed ella;
cader li augelli volando per l'are [55],
e la terra tremare;
ed omo apparve scolorito e fioco [56],
55 dicendomi: – Che fai? non sai novella [57]?
morta è la donna tua, ch'era sì bella. –
Levava li occhi miei bagnati in pianti,
e vedea, che parean pioggia di manna [58], 25
li angeli che tornavan suso in cielo,
60 e una nuvoletta avean davanti,
dopo la qual gridavan tutti: *Osanna*;
e s'altro avesser detto, a voi dire'lo [59].
Allor diceva Amor: – Più nol ti celo; 26
vieni a veder nostra donna [60] che giace. –
65 Lo imaginar fallace
mi condusse a veder madonna morta;

49. *morra'ti*: tu morrai.
50. *dubitose*: spaventose, per la loro indeterminatezza e mistero (*V. N.*, III, 6).
51. *disciolte*: « scapigliate ».
52. *traendo guai*: lamentandosi.
53. *di tristizia saettavan foco*: colpivano come saette con un fuoco di dolore. Per la metafora cfr. *V. N.*, XIX, *Donne ch'avete*, 52; *Conv.*, III, *Amor che ne la mente*, 63; *Inf.*, XXIX, 43-44.
54. *la stella*: le stelle. Il singolare per il plurale in *Conv.*, III, *Amor che ne la mente*, 80; *Inf.*, II, 55.
55. *l'are*: l'aria.
56. *fioco*: evanescente. Cfr. *Inf.*, I, 63; XXXIV, 22.
57. *novella*: la notizia.
58. *pioggia di manna*: immagine simile in *Par.*, XXVIII, 67-72, per i beati che circondano Pietro (« In sù vid'io... / ... fioccar di vapor trionfanti »).
59. *s'altro avesser detto, a voi dire'lo*: per evidenziare il mistero nelle parole degli angeli. Cfr. prosa: « ed altro non mi parea udire ». *Dire'lo*: lo direi.
60. *nostra donna*: cfr. *V. N.*, XXII, *Se' tu colui*, 2.

e quand'io l'avea scorta,
vedea che donne la covrian d'un velo;
ed avea seco umilità verace [61],
70 che parea che dicesse: – Io sono in pace. –
27 Io divenia nel dolor sì umile,
veggendo in lei tanta umilità formata [62],
ch'io dicea: – Morte, assai dolce ti tegno [63];
tu dèi omai [64] esser cosa gentile,
75 poi che tu se' ne la mia donna stata,
e dei aver pietate e non disdegno [65].
Vedi che sì desideroso vegno
d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede [66].
Vieni, ché 'l cor te chiede [67]. –
28 80 Poi mi partia, consumato ogne duolo [68];
e quand'io era solo,
dicea, guardando verso l'alto regno [69]:
– Beato, anima bella, chi te vede! –
Voi mi chiamaste allor, vostra merzede ».

29 Questa canzone ha due parti: ne la prima dico, parlando a indiffinita [70] persona, come io fui levato d'una vana fantasia da certe donne, e come promisi loro di dirla; ne la seconda dico come io dissi a loro. La seconda comincia quivi: 30 *Mentr'io pensava.* La prima parte si divide in due: ne la prima dico quello che certe donne, e che una sola, dissero e fecero per la mia fantasia quanto è dinanzi che io fossi tornato in verace [71] condizione; ne la seconda dico quello che queste donne mi dissero poi che io lasciai questo farneticare; e comincia questa parte quivi: *Era la voce mia.* 31 Poscia quando dico: *Mentr'io pensava,* dico come io dissi loro questa mia imaginazione. Ed intorno a ciò foe due

61. *verace*: reale, non propria di una « fantasia ».
62. *formata*: che aveva preso forma.
63. *tegno*: considero.
64. *omai*: d'ora in poi.
65. *disdegno*: disprezzo.
66. *in fede*: in verità.
67. *chiede*: desidera.
68. *consumato ogne duolo*: terminata ogni cerimonia funebre.
69. *l'alto regno*: il cielo. Cfr. *V. N.*, VIII, *Piangete, amanti*, 12.
70. *indiffinita*: indefinita.
71. *verace*: cosciente.

parti: ne la prima dico per ordine questa imaginazione; ne la seconda, dicendo a che ora mi chiamaro, le ringrazio chiusamente [72]; e comincia quivi questa parte: *Voi mi chiamaste.*

XXIV. Appresso questa vana imaginazione, avvenne uno die che, sedendo io pensoso in alcuna parte, ed [1] io mi sentio cominciare un tremuoto [2] nel cuore, così come se io fosse stato presente a questa donna. Allora dico che mi giunse 2 una imaginazione d'Amore; che mi parve vederlo venire da quella parte ove la mia donna stava, e pareami che lietamente mi dicesse nel cor mio: « Pensa di benedicere lo dì che io ti presi, però che tu lo dèi fare ». E certo me parea avere lo cuore sì lieto, che me non parea che fosse lo mio cuore, per la sua nuova condizione. E poco dopo queste parole, che 3 lo cuore mi disse con la lingua d'Amore, io vidi venire verso me una gentile donna, la quale era di famosa bieltade, e fue già molto donna [3] di questo primo mio amico [4]. E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera [5]; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così 4 l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: « Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi [6]; ché io mossi lo imponitore del nome [7] a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die

72. ***chiusamente***: in modo implicito.

1. ***ed***: ecco.
2. ***tremuoto***: tremito. Cfr. XVI, *Spesse fiate*, 13.
3. ***donna***: signora del cuore.
4. ***questo primo mio amico***: G. Cavalcanti. Cfr. V. N., III, 14, dove è indicato allo stesso modo.
5. ***Primavera***: nelle poesie stesse di Cavalcanti: « Avete in voi li fior e la verdura » (son. XVII); « Fresca rosa novella, Piacente Primavera ».
6. ***solo per questa venuta d'oggi***: non per altro che per questa sua apparizione di oggi, in cui precede Beatrice, « viene prima ». L'« imposizione » del nome precede dunque la situazione che lo genera, per la preveggenza di Amore. Nel carattere forzato di questa figura etimologica si nota la volontà dantesca di ricondurre tutto, anche i nomi, a Beatrice, in modo che tutto alluda a lei.
7. ***lo imponitore del nome***: G. Cavalcanti.

che Beatrice si mosterrà [8] dopo la imaginazione [9] del suo fedele. E se anche vogli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire 'prima verrà', però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: 'Ego vox clamantis in deserto: parate viam
5 Domini' » [10]. Ed anche mi parve che mi dicesse, dopo, queste parole: « E chi volesse sottilmente considerare, quella Beatrice chiamerebbe Amore [11], per molta simiglianza che ha
6 meco ». Onde io poi, ripensando, propuosi di scrivere per rima a lo mio primo amico (tacendomi certe parole le quali pareano da tacere), credendo io che ancor [12] lo suo cuore mirasse la bieltade di questa Primavera gentile; e dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Io mi senti' svegliar.*

7 Io mi senti' svegliar dentro a lo core
uno spirito amoroso che dormia:
e poi vidi venir da lungi Amore
4 allegro sì, che appena il conoscia,
dicendo: « Or pensa pur di farmi onore »;
e 'n ciascuna parola sua ridia [13].
8 E poco stando meco [14] il mio segnore,
8 guardando in quella parte onde venia,
io vidi monna Vanna [15] e monna Bice [16]
venire inver lo loco là 'v'io era,

8. *mosterrà*: mostrerà.

9. *dopo la imaginazione*: dopo la visione profetica della morte di Beatrice, descritta nel cap. precedente.

10. *'Ego vox... Domini'*: parole di Giovanni, così nei Vangeli e cfr. *Is.*, XL, 3. In questo modo Beatrice viene ad essere identificata con Cristo, poiché Giovanna la precede, come Giovanni ha preceduto l'avvento di Cristo.

11. *Amore*: secondo De Robertis l'identità Beatrice-Cristo viene qui riconfermata, attraverso il termine *Amore* che è nome di Dio, secondo la « grande equazione giovannea: "Deus charitas est" (*Iohan.*, IV, 8) ».

12. *ancor*: anche.

13. *ridia*: rideva.

14. *poco stando meco*: dopo poco che stava con me.

15. *monna Vanna*: cfr. *Rime*, 9, *Guido, i' vorrei*, 9.

16. *monna Bice*: prima e unica rivelazione del nome nelle rime in vita, tradimento del segreto, in virtù della riservatezza del sonetto, dedicato a Guido, suo « secretario d'Amore », così come Dante lo era di lui (e infatti svela il nome della donna sua, mai apparso nelle poesie di Cavalcanti). Entrambe chiamate con espressioni del parlar corrente: *monna* per madonna e il nome nella forma abbreviata.

11 l'una appresso de l'altra maraviglia [17];
e sì come la mente [18] mi ridice, 9
Amor mi disse: « Quell'è Primavera,
14 e quell'ha nome Amor, sì mi somiglia ».

Questo sonetto ha molte parti: la prima delle quali dice 10 come io mi senti' svegliare lo tremore [19] usato nel cuore, e come parve che Amore m'apparisse allegro nel mio cuore da lunga parte [20]; la seconda dice come me parea che Amore mi dicesse nel mio cuore, e quale [21] mi parea; la terza dice come, poi che questi fue alquanto stato meco cotale [22], io vidi e udio certe cose. La seconda parte comincia quivi: *dicendo*: *Or pensa*; la terza quivi: *E poco stando*. La terza 11 parte si divide in due: ne la prima dico quello che io vidi; ne la seconda dico quello che io udio. La seconda comincia quivi: *Amor mi disse*.

XXV. Potrebbe qui dubitare [1] persona degna [2] da dichiararle [3] onne dubitazione, e dubitare potrebbe di ciò, che io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé [4], e non solamente sustanzia intelligente [5], ma sì come fosse sustanzia corporale [6]: la quale cosa, secondo la veritade [7], è falsa; ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia [8]. E che io dica di lui come se fosse corpo, ancora sì come 2

17. *l'una appresso de l'altra meraviglia*: l'una appresso all'altra, entrambe « meraviglia ». Cfr. XXVI, 2, dove l'attributo è solo di Beatrice.
18. *mente*: memoria.
19. *tremore*: « tremuoto » nella prosa.
20. *da lunga parte*: da lontano.
21. *quale*: con quale atteggiamento.
22. *cotale*: con tale atteggiamento.

1. *dubitare*: sollevare un dubbio. Cfr. *V. N.*, XII, dove si accenna ad una « parte più dubbiosa » di « questo libello ».
2. *persona degna*: meritevole.
3. *da dichiararle*: di renderle chiaro.
4. *una cosa per sé*: una « sostanza »: « substantia est ens per se subsistens » (Tom., *S. Theol.*, I, 3, 5).
5. *sustanzia intelligente*: pura intelligenza, come gli angeli.
6. *sustantia corporale*: corpo, come se fosse uomo.
7. *veritade*: dottrina filosofica, poi impersonata nel « Filosofo ».
8. *accidente in sustanzia*: qualità che può essere o meno nella « sustanzia », attributo. Lo stesso concetto è in una delle *Rime* di dubbia attribuzione, 79, *Molti, volendo dir*, 9-11.

se fosse uomo, appare per tre cose che dico di lui. Dico che lo vidi venire; onde, con ciò sia cosa che venire dica moto locale [9], e localmente mobile [10] per sé, secondo lo Filosofo [11], sia solamente corpo, appare che io ponga Amore essere corpo. Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono essere proprie de l'uomo, e spezialmente essere
3 risibile [12]; e però appare ch'io ponga lui essere uomo. A cotale cosa dichiarare, secondo che è buono [13] a presente, prima è da intendere che anticamente non erano dicitori [14] d'amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d'amore certi poete in lingua latina; tra noi, dico, avvegna forse che tra altra gente addivenisse, e addivegna ancora, sì come in Grecia, non
4 volgari ma litterati [15] poete queste cose trattavano. E non è molto numero d'anni passati [16], che appariro prima questi poete volgari; ché dire per rima [17] in volgare tanto è quanto dire per versi [18] in latino, secondo alcuna proporzione [19]. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d'*oco* [20] e in quella di *sì* [21], noi non troviamo cose
5 dette anzi lo presente tempo per cento e cinquanta anni [22]. E la cagione per che alquanti grossi [23] ebbero fama di sapere dire [24], è che quasi fuoro li primi che dissero in lingua di *sì*.
6 E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si

9. *locale*: da un luogo all'altro.

10. *localmente mobile*: svolgimento in aggettivo di « moto locale ».

11. *lo Filosofo*: Aristotele, per antonomasia. Così anche in *V. N.*, XLI, 6; *Conv.*, I, I, I. Da un passo del *De caelo*, secondo De Robertis, commentato da Averroè: « Ubi non est corpus non est motus » (I, 99, ed. Giunt., V, 66 M).

12. *risibile*: capace di ridere. L'uomo come animale risibile è definizione classica. Cfr. *Ep.* 13, 26: « Si homo est, est risibilis ».

13. *buono*: opportuno.

14. *dicitori*: poeti, « dicitori per rima ».

15. *non volgari ma litterati*: non poeti in volgare ma in latino, lingua letteraria.

16. *molto numero d'anni passati*: non sono passati molti anni.

17. *dire per rima*: la rima è propria della lingua volgare.

18. *dire per versi*: il verso è proprio del latino.

19. *secondo alcuna proporzione*: fatte le dovute proporzioni.

20. *lingua d'oco*: il volgare provenzale, contraddistinto dalla particella affermativa *oc*, il primo a sorgere delle lingue volgari. Cfr. *V. E.*, I, IX, 2.

21. *quella di sì*: il volgare italiano. Cfr. *Inf.*, XXXIII, 80.

22. *per cento e cinquanta anni*: prima di cento cinquanta anni a oggi.

23. *grossi*: rozzi.

24. *dire*: scrivere poesia.

mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna [25], a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra matera che amorosa [26], con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. Onde, con ciò sia cosa che a li 7 poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenzia largita di parlare che a li altri parlatori volgari: onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete [27], conceduto è a li rimatori. Dunque, se noi vedemo 8 che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti [28] parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini; degno [29] è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non sanza ragione [30] alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire [31] per prosa [32]. Che li poete abbiano così 9 parlato come detto è, appare per Virgilio; lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parloe ad Eolo, segnore de li venti, quivi nel primo de lo Eneida: *Eole, namque tibi* [33], e che questo segnore le rispuose, quivi: *Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est* [34]. Per [35] questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata

25. *a donna*: alle donne.
26. *altra matera che amorosa*: altro soggetto che non sia l'amore. Contro la « poesia morale » di Guittone (Contini).
27. *poete*: contrapposto a « prosaici dittatori », poeti nel senso più generico del termine, rispetto al più particolare « rimatori » che segue.
28. *accidenti*: v. « accidente in sostanza », par. 1.
29. *degno*: autorizzato.
30. *ragione*: senso.
31. *aprire*: chiarire.
32. *per prosa*: attraverso un parlare non figurato. Il parlare per figure retoriche, proprio della poesia, deve nascondere un senso, poi chiarito in prosa. È la descrizione della poetica stessa perseguita nella *V. N.* Cfr. BRUNETTO, *Tesoretto*, vv. 410-425.
33. « *Eole, namque tibi* »: *Aen.*, I, 65. Eolo è personificazione del vento, cosa inanimata.
34. « *Tuus, o regina... fas est* »: *Aen.*, I, 76-77.
35. *Per*: per mezzo di.

a le cose animate, nel terzo de lo Eneida: quivi: *Dardanide duri*[36]. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: *Multum, Roma, tamen debes civilibus armis*[37]. Per Orazio parla l'uomo a la scienzia[38] medesima sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d'Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero[39], quivi ne la sua Poetria[40]: *Dic michi, Musa, virum*[41]. Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome Libro di Remedio d'Amore[42], quivi: *Bella michi, video, bella parantur, ait*[43]. E per questo puote essere manifesto a chi dubita[44] in alcuna parte di questo mio libello.
10 E acciò che non ne pigli alcuna baldanza[45] persona grossa[46], dico che né li poete parlavano così sanza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento[47] in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta[48] di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare[49] le sue parole da cotale vesta[50], in guisa che

36. «*Dardanide duri*»: *Aen.*, III, 94. Parole di Febo, personificazione del sole.

37. « *Multum, Roma... armis* »: *Phars.*, I, 44, dove il poeta si riferisce però a Cesare e non alla città di Roma (*debes* è variante in qualche manoscritto di *debet*).

38. *scienzia*: l'arte poetica, impersonata nella Musa.

39. *lo modo del buono Omero*: l'espressione del valente Omero. *Buono Omero* è in Or., *Ars Poet.*, 359.

40. *Poetria*: l'*Ars Poetica*; così anche in *V. E.*, II, IV, 4.

41. «*Dic michi, Musa, virum*»: *Ars Poet.*, 131: l'inizio dell'*Odissea*.

42. *Libro di Remedio d'Amore*: opera di massima autorità nel Medioevo. Con Ovidio, Dante completa la schiera dei quattro poeti, così come compare in *Inf.*, IV.

43. «*Bella michi... ait*»: *Rem. Am.*, 2.

44. *dubita*: cfr. XII, 17.

45. *baldanza*: presunzione.

46. *grossa*: rozza.

47. *non avendo alcuno ragionamento*: « sanza ragione », senza avere in mente alcun senso.

48. *rimasse cose sotto vesta*: dicesse « cose per rima », ricoprendone il senso con figure retoriche, secondo la metafora dell'abbellimento retorico: cfr. Cic., *De orat.*, I, 142: « inventa... vestire atque ornare oratione » (De Robertis). Cfr. *Conv.*, II, I, 3: « L'uno [dei quattro sensi] si chiama litterale e questo è quello che *si nasconde sotto il manto* di queste favole, ed è una verità ascosa sotto bella menzogna ».

49. *denudare*: scoprire. Cfr. *Conv.*, II, I, 3; *Purg.*, XXXIII, 100-102: « Veramente oramai saranno nude / le mie parole, quanto converrassi / quelle scovrire a la tua vista rude ».

50. *vesta*: figura retorica.

avessero verace intendimento [51]. E questo mio primo amico e io ne sapemo bene di quelli che così rimano stoltamente [52].

XXVI. Questa gentilissima donna, di cui ragionato è ne le precedenti parole [1], venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correano per vedere lei; onde mirabile letizia me ne giungea. E quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel cuore di quello, che non ardia di levare li occhi, né di rispondere a lo suo saluto; e di questo molti, sì come esperti [2], mi potrebbero testimoniare a chi non lo credesse. Ella coronata e vestita 2 d'umilitade s'andava, nulla gloria [3] mostrando di ciò ch'ella vedea e udia. Diceano molti, poi che passata era: « Questa non è femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo ». E altri diceano: « Questa è una maraviglia [4]; che benedetto sia lo Segnore, che sì mirabilemente sae adoperare! » [5]. Io dico 3 ch'ella si mostrava sì gentile e sì piena di tutti li piaceri [6], che quelli che la miravano comprendeano [7] in loro una dolcezza onesta e soave, tanto che ridicere non lo sapeano; né alcuno era lo quale potesse mirare lei, che nel principio nol [8] convenisse sospirare. Queste e più mirabili cose da lei procedeano [9] virtuosamente: onde io pensando a ciò, volendo 4 ripigliare lo stilo de la sua loda, propuosi di dicere parole, ne le quali io dessi ad intendere de le sue mirabili ed eccellenti operazioni; acciò che non pur coloro che la poteano sensibilmente vedere, ma li altri sappiano di lei quello che le parole ne possono fare intendere. Allora dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Tanto gentile*.

51. *verace intendimento*: il « senso litterale ».
52. *quelli che così rimano stoltamente*: i poeti « grossi », ma del suo tempo, gli stilnovisti « sanza ragione ».

1. *ne le precedenti parole*: nei capitoli prima del XXV.
2. *sì come esperti*: contando sulla loro diretta esperienza.
3. *gloria*: compiacenza.
4. *maraviglia*: miracolo. Cfr. *V. N.*, XVI, 6; XIX, *Donne ch'avete*, 17, XXII, 1; XXIV, *Io mi senti'*, 11.
5. *adoperare*: operare.
6. *piaceri*: bellezze.
7. *comprendeano*: concepivano.
8. *nol*: non gli.
9. *procedeano*: derivavano.

5 Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
4 e li occhi no l'ardiscon di guardare.
6 Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta [10];
e par che sia una cosa [11] venuta
8 da cielo in terra a miracol [12] mostrare.
7 Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
11 che 'ntender no la può chi no la prova:
e par che de la sua labbia [13] si mova
un spirito soave pien d'amore,
14 che va dicendo a l'anima: Sospira.

8 Questo sonetto è sì piano ad intendere, per quello che narrato è dinanzi, che non abbisogna d'alcuna divisione; e però lassando lui, [XXVII] dico che questa mia donna venne in tanta grazia, che non solamente ella era onorata e laudata, ma per lei erano onorate e laudate molte. 9 Ond'io, veggendo ciò e volendo manifestare a chi ciò non vedea, propuosi anche di dire parole, ne le quali ciò fosse significato; e dissi allora questo altro sonetto, che comincia: *Vede perfettamente onne salute*, lo quale narra di lei come la sua vertude adoperava ne l'altre [14], sì come appare ne la sua divisione.

10 Vede perfettamente onne salute [15]
chi la mia donna tra le donne vede;
quelle che vanno con lei son tenute
4 di bella grazia [16] a Dio render merzede.

10. *benignamente d'umiltà vestuta*: « vestita » di umanità, di « gentilezze umane » (*Donna pietosa*, 2). Per l'abbinamento *benignità-umiltà* cfr. PAUL., *Coloss.*, III, 12, e per la metafora « vestita di » cfr. A. CAPPELLANO, *De amore*, II, 3 (De Robertis). E cfr. CAVALCANTI, *Chi è questa che ven*, 7: « Cotanto di umiltà donna mi pare ».

11. *una cosa*: una creatura. Cfr. *Donne ch'avete*, 43.

12. *miracol*: « maraviglia ». Cfr. XXI, *Ne li occhi porta*, 14.

13. *labbia*: volto.

14. *adoperava ne l'altre*: operava nelle altre donne.

15. *Vede perfettamente onne salute*: conosce in modo perfetto la totale beatitudine, perfezione. Dal modello dell'*incipit* del sonetto di Cavalcanti a Dante: *Vedeste, al mio parer, onne valore*.

16. *bella grazia*: la grazia divina di « andar con lei ».

E sua bieltate è di tanta vertute, 11
che nulla invidia a l'altre ne procede [17],
anzi le face andar seco vestute
8 di gentilezza, d'amore e di fede.
La vista sua fa onne cosa umile; 12
e non fa sola sé parer piacente [18]
11 ma ciascuna per lei riceve onore.
Ed è ne li atti suoi tanto gentile, 13
che nessun la si può recare a mente,
14 che non sospiri in dolcezza d'amore.

Questo sonetto ha tre parti: ne la prima dico tra che gente questa donna più mirabile parea; ne la seconda dico sì come era graziosa [19] la sua compagnia; ne la terza dico di quelle cose che vertuosamente operava in altrui. La seconda parte comincia quivi: *quelle che vanno*; la terza quivi: *E sua bieltate*. Questa ultima parte si divide in tre: ne la prima dico quello che operava ne le donne, cioè per loro medesime [20]; ne la seconda dico quello che operava in loro per altrui [21]; ne la terza dico come non solamente ne le donne, ma in tutte le persone, e non solamente ne la sua presenzia, ma ricordandosi di lei, mirabilmente operava. La seconda comincia quivi: *La vista sua*; la terza quivi: *Ed è ne li atti*. 14 15

XXVII [XXVIII]. Appresso ciò, cominciai a pensare uno giorno sopra quello che detto avea de la mia donna, cioè in questi due sonetti precedenti; e veggendo nel mio pensiero che io non avea detto di quello che al presente tempo adoperava in me, pareami defettivamente [1] avere parlato. E però propuosi di dire parole, ne le quali io dicesse come me parea essere disposto [2] a la sua operazione [3], e come operava 2

17. *ne procede*: deriva.
18. *piacente*: bella.
19. *graziosa*: fonte di grazia, ma anche concessa per grazia (cfr. v. 4).
20. *per loro medesime*: in se stesse.
21. *per altrui*: per come appariva agli altri.

1. *defettivamente*: in difetto.
2. *disposto*: preparato a ricevere.
3. *operazione*: influsso, virtù: termine scolastico proprio degli influssi astrali.

in me la sua vertude; e non credendo potere ciò narrare in brevitade di sonetto, cominciai allora una canzone, la quale comincia: *Sì lungiamente.*

3 Sì lungiamente [4] m'ha tenuto Amore
e costumato a la sua segnoria,
che sì com'elli m'era forte [5] in pria,
così mi sta soave ora nel core.
4 5 Però quando mi tolle [6] sì 'l valore,
che li spiriti par che fuggan via,
allor sente la frale anima mia
tanta dolcezza, che 'l viso ne smore [7],
poi prende Amore in me tanta vertute,
10 che fa li miei spiriti gir parlando,
ed escon for chiamando [8]
la donna mia, per darmi più salute [9].
Questo m'avvene ovunque ella mi vede,
e sì è cosa umil, che nol si crede.

XXVIII [XXIX]. *Quomodo sedet sola civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium* [1]. Io era nel proponimento [2] ancora di questa canzone, e compiuta n'avea que-

4. *lungiamente*: per lungo tempo. Cfr. GUIDO DELLE COLONNE, *Amor che lungiamente m'hai menato.*

5. *forte*: gravoso. Cfr. *V. N.*, XV, 1; *Rime*, 53, *Amor, dacché convien*, 61-63.

6. *tolle*: toglie (lat.).

7. *smore*: impallidisce. Cfr. *V. N.*, XVI, *Spesse fiate*, 10; XXI, *Ne li occhi porta*, 5; XXXI, *Li occhi dolenti*, 48.

8. *chiamando*: invocando per nome.

9. *per darmi più salute*: perché accresca la mia « beatitudine », lei, nel cui nome essa è già significata.

1. « *Quomodo sedet... gentium* »: è l'inizio delle *Lamentationes Jeremiae*, assunto dalla Chiesa per il rito della passione di Cristo. Qui la *civitas* è nel suo significato allegorico universale: è Gerusalemme, il mondo, privato di Cristo; mentre nella sua parafrasi in volgare al cap. XXX, 1, appare più in un significato allegorico particolare, in quanto adombra Firenze, privata di Beatrice. Il commento allegorico alla morte di Beatrice, reso attraverso questa citazione, precede l'annuncio del fatto (« quando lo segnore de la giustizia chiamoe... »), e resta isolato e sospeso sino alla sua ripresa al cap. XXX, dove viene motivato esplicitamente come introduzione alla « nuova materia ». La dichiarazione di poetica dunque precede l'evento reale, la storia.

2. *proponimento*: proposito di dire, pensiero che crea. L'interruzione della vita di Beatrice è detta mediatamente in questa interruzione del dire, a significare che la storia che qui si racconta è sempre più la storia di una scrittura.

sta soprascritta stanzia, quando lo segnore de la giustizia [3] chiamoe questa gentilissima a gloriare [4] sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata. E avvegna che forse piacerebbe a presente [5] trattare alquanto de la sua partita da noi, non è lo mio intendimento di trattarne qui per tre ragioni: la prima è che ciò non è del presente proposito, se volemo guardare nel proemio che precede questo libello [6]; la seconda si è che, posto che fosse del presente proposito, ancora non sarebbe sufficiente la mia lingua a trattare come si converrebbe di ciò; la terza si è che, posto che fosse l'uno e l'altro, non è convenevole a me trattare di ciò, per quello che, trattando, converrebbe essere me laudatore di me medesimo [7], la quale cosa è al po- 2

3. *lo segnore de la giustizia*: Dio.

4. *gloriare*: partecipare alla gloria. Cfr. *V. N.* V, 1 (Vergine: « regina de la gloria »).

5. *a presente*: a questo punto.

6. ... *nel proemio che precede questo libello*: non rientra nel proposito di questo libello, come è espresso nel proemio. Si fa di solito riferimento a due propositi del proemio: 1) la circoscrizione del tema alla *vita nova*, rinnovata dall'amore, vita terrena, in cui non rientra la morte di Beatrice (D'Ancona, Casini, Guerri, Sapegno); 2) il proposito di trascrivere dal « libro de la memoria », al quale la seguente dissertazione sul nove non appartiene (Barbi). A queste si aggiunge ora l'interpretazione di De Robertis, secondo il quale la morte di Beatrice « non tocca la *V. N.* » perché « nulla è veramente accaduto, il rinnovamento è interamente compiuto ». Ma Dante pare qui riferirsi ad un altro *proposito* espresso nel proemio, quello di « assemplare... se non tutte [le parole], almeno la loro sentenzia », cioè a quel diritto di arbitraria scelta del dicibile praticato in tutto il libro, come si vede nei casi di reticenza. Qui la reticenza riguarda « la sua partita da noi », in quanto fatto, non in quanto « sentenzia »: è solo il senso dell'accadimento reale che Dante vuole esprimere, non una sua cronaca, come del resto dice esplicitamente al par. 3: « lo numero del nove... pare che sia *non sanza ragione*... convenesi dire quindi alcuna cosa, acciò che *pare al proposito convenirsi* ».

7. *essere me laudatore di me medesimo*: non tanto nel senso di « lodarsi », quanto nel senso di « parlare di sé » (cfr. *Conv.*, I, II, 2: « parlare alcuno di se medesimo pare non licito »), e quindi fare della scrittura una trascrizione dell'esperienza reale, come già al cap. XVIII il nuovo « fine » di « dire parole che lodano » non valeva tanto alla lettera come dichiarazione di nuova tematica, quanto come proposizione della scrittura fine a se stessa, attraverso l'assunzione di un tema più oggettivo: la lode di lei. Trattando della morte di Beatrice, Dante ricadrebbe dunque in una scrittura finalizzata a dire l'esperienza. Questo è il senso anche dell'affermazione del proemio riguardante la « sentenzia », non a caso qui sopra richiamata. Più precisamente, allontanando il proposito di parlare di sé, e quindi la coincidenza autore-personaggio, Dante qui vuole affermare il ruolo di autore; a questo

stutto [8] biasimevole a chi lo fae; e però lascio cotale trattato
3 ad altro chiosatore [9]. Tuttavia, però che molte volte lo numero del nove ha preso luogo tra le parole dinanzi [10], onde pare che sia non sanza ragione, e ne la sua partita cotale numero pare che avesse molto luogo [11], convenesi di dire quindi alcuna cosa, acciò che [12] pare al proposito convenirsi. Onde prima dicerò come ebbe luogo ne la sua partita, e poi n'assegnerò alcuna ragione, per che questo numero fue a lei cotanto amico.

XXIX [xxx]. Io dico che, secondo l'usanza d'Arabia, l'anima sua nobilissima si partio ne la prima ora del nono giorno del mese [1]; e secondo l'usanza di Siria, ella si partio nel nono mese de l'anno, però che lo primo mese è ivi Tisirin primo [2], lo quale a noi è Ottobre; e secondo l'usanza nostra, ella si partio in quello anno de la nostra indizione [3], cioè de li anni Domini, in cui lo perfetto numero nove volte era compiuto in quello centinaio nel quale in questo mondo ella fue posta, ed ella fue de li cristiani del terzodecimo cen-
2 tinaio [4]. Perché questo numero fosse in tanto [5] amico di lei, questa potrebbe essere una ragione: con ciò sia cosa che,

proposito si confronti anche *Purg.*, XXX, 62-63: « quando mi volsi al suon del nome mio / Che *di necessità* qui si registra ».

8. *al postutto*: del tutto.

9. *ad altro chiosatore*: ad altro tipo di autore, il termine *chiosatore* riportando alla metafora proemiale dello scriba; ad un autore che non presenti per la sua opera le tre suddette obiezioni. Altri, intendendo « a un altro che narrerà della morte di Beatrice », fanno riferimento alla canzone di Cino, *Avegna che io aggia più per tempo*, scritta in morte di Beatrice, ricordata nel *V. E.*, II, vi, 6, « verosimilmente posteriore, invece, alla *V. N.* per l'accenno ai " detti laudati " di Dante in lode di Beatrice », come dice De Robertis (p. 192).

10. *le parole dinanzi*: i capitoli precedenti (II, III, VI, XII, XXIII).

11. *molto luogo*: molta parte.

12. *acciò che*: poiché.

1. *ne la prima ora del nono giorno del mese*: secondo il modo arabo di contare le ore partendo dal tramonto, la prima ora del nono giorno è la prima dal tramonto del giorno 8. La fonte per Dante era ALFRAGANO, *Libro dell'aggregazioni delle stelle* (cfr. *Conv.*, II, xiv, 11).

2. *Tisirin primo*: nome del primo mese dell'anno siriaco, corrispondente al nostro ottobre, per cui il nostro giugno è il loro nono mese.

3. *indizione*: l'èra cristiana.

4. *terzodecimo centinaio*: tredicesimo secolo. Morì nel 1290.

5. *in tanto*: tanto.

secondo Tolomeo e secondo la cristiana veritade, nove siano li cieli che si muovono [6], e, secondo comune oppinione astrologa [7], li detti cieli adoperino [8] qua giuso secondo la loro abitudine [9] insieme, questo numero fue amico di lei per dare ad intendere che ne la sua generazione [10] tutti e nove li mobili cieli perfettissimamente s'aveano insieme [11]. Questa è 3 una ragione di ciò; ma più sottilmente pensando, e secondo la infallibile veritade [12], questo numero fue ella medesima; per similitudine dico, e ciò intendo così. Lo numero del tre è la radice del nove, però che, sanza numero altro alcuno, per se medesimo fa nove [13], sì come vedemo manifestamente che tre via [14] tre fa nove. Dunque se lo tre è fattore per se medesimo del nove, e lo fattore per se medesimo de li miracoli è tre [15], cioè Padre e Figlio e Spirito Santo, li quali sono tre e uno, questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade [16]. Forse ancora per più sottile 4 persona si vederebbe in ciò più sottile ragione; ma questa è quella ch'io ne veggio, e che più mi piace.

XXX [XXXI]. Poi che fue partita da questo secolo, rimase tutta la sopradetta cittade quasi vedova dispogliata da ogni dignitade; onde io, ancora lagrimando in questa desolata cittade, scrissi a li principi de la terra [1] alquanto de la sua [2]

6. *li cieli che si muovono*: i nove cieli mobili, rispetto all'unico immobile, l'Empireo.
7. *astrologa*: astronomica.
8. *adoperino*: operino.
9. *abitudine*: disposizione, « quomodo se habent ».
10. *ne la sua generazione*: al momento in cui fu generata.
11. *perfettissimamente s'aveano insieme*: erano nella più perfetta relazione reciproca.
12. *la infallibile veritate*: la dottrina teologica.
13. *per se medesimo fa nove*: moltiplicato per se stesso fa nove.
14. *via*: per.
15. *tre*: il numero tre, cioè la Trinità, è fattore dei miracoli.
16. *la mirabile Trinitade*: la Trinità che opera miracoli.

1. *li principi de la terra*: espressione biblica per « i potenti del mondo », qui adeguata all'*incipit* rivolto alla città: « i primi cittadini ». Cfr. *Ps.*, XLIV, 17; CXLVIII, 2; *Apoc.*, XVIII, 23.
2. *sua*: della città.

condizione, pigliando quello cominciamento di Geremia profeta che dice: *Quomodo sedet sola civitas.* E questo dico, acciò che altri non si maravigli perché io l'abbia allegato di sopra, quasi come entrata [3] de la nuova materia [4] che ap-
2 presso vene. E se alcuno volesse me riprendere di ciò, ch'io non scrivo qui le parole che seguitano a quelle allegate [5], escusomene, però che lo intendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare; onde, con ciò sia cosa che le parole che seguitano a quelle che sono allegate, siano tutte latine, sarebbe fuori del mio intendimento se le scri-
3 vessi. E simile intenzione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui io ciò scrivo [6], cioè ch'io li scrivessi solamente volgare.

XXXI [XXXII]. Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristizia [1], pensai di volere disfogarla con alquante parole dolorose [2]; e però propuosi di fare una canzone, ne la quale piangendo ragionassi di lei per cui tanto dolore era fatto distruggitore de l'anima mia; e cominciai allora una canzone, la qual comincia: *Li occhi dolenti per pietà*
2 *del core.* E acciò che questa canzone paia rimanere più vedova [3] dopo lo suo fine, la dividerò prima che io la scriva; e cotale modo terrò da qui innanzi.

3 Io dico che questa cattivella [4] canzone ha tre parti: la prima è proemio; ne la seconda ragiono di lei; ne la terza parlo a la canzone pietosamente [5]. La seconda parte comincia

3. *entrata*: introduzione.
4. *nuova materia*: le rime dolorose per la morte di Beatrice. Cfr. per l'analoga espressione, cap. XVII, 1.
5. *a quelle allegate*: alle parole di Geremia citate al cap. XXVIII.
6. *mio primo amico a cui io ciò scrivo*: G. Cavalcanti.

1. *disfogare la mia tristizia*: sfogare il mio dolore. Per *tristizia* cfr. *V. N.*, XXII, 4 e al v. 74 dove la canzone stessa è detta « figliuola di tristizia ». Cfr. *Inf.*, XXXIII, 113: « sì ch'io sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna ».
2. *parole dolorose*: parole che esprimessero il dolore; è il « parlar traendo guai » del v. 6. La stessa idea di sfogo attraverso l'espressione, il dire, è in *V. N.*, XIX, *Donne ch'avete*, 2-4: « i' vo' con voi de la mia donna *dire* / non perch'io creda sua laude finire / ma *ragionar per isfogar* la mente ».
3. *vedova*: sola, privata della nota esplicativa.
4. *cattivella*: misera, poveretta.
5. *pietosamente*: in modo da destare pietà. Al v. 71: « pietosa mia canzone ».

quivi: *Ita n'è Beatrice*; la terza quivi: *Pietosa mia canzone.* La prima parte si divide in tre: ne la prima dico perché io 4 mi muovo a dire; ne la seconda dico a cui io voglio dire; ne la terza dico di cui io voglio dire. La seconda comincia quivi: *E perché me ricorda*; la terza quivi: *e dicerò.* Poscia quando 5 dico: *Ita n'è Beatrice,* ragiono di lei; e intorno a ciò foe due parti: prima dico la cagione per che tolta ne fue; appresso dico come altri si piange de la sua partita, e comincia questa parte quivi: *Partissi de la sua.* Questa parte si divide in 6 tre: ne la prima dico chi non la piange; ne la seconda dico chi la piange; ne la terza dico de la mia condizione. La seconda comincia quivi: *ma ven tristizia e voglia*; la terza quivi: *Dannomi angoscia.* Poscia quando dico: *Pietosa mia canzone,* 7 parlo a questa canzone, disignandole a quali donne se ne vada, e steasi con loro.

Li occhi dolenti per pietà del core 8
hanno di lagrimar sofferta pena [6],
sì che per vinti son remasi omai.
Ora, s'i' voglio sfogar lo dolore,
5 che a poco a poco a la morte mi mena,
convenemi parlar traendo guai [7].
E perché me ricorda ch'io parlai 9
de la mia donna, mentre che vivia,
donne gentili, volentier con vui,
10 non voi parlare altrui [8],
se non a cor gentil che in donna sia;
e dicerò di lei piangendo, pui
che si n'è gita in ciel subitamente [9],
e ha lasciato Amor meco dolente.

6. *hanno di lagrimar sofferta pena*: hanno sopportato, per il gran piangere, una tale fatica.

7. *parlar traendo guai*: parlare piangendo, o meglio, piangere attraverso le parole. Cfr. al par. 1: « una canzone, ne la quale piangendo ragionassi »: cfr. *V. N.*, XVIII, 5 e *Inf.*, V, 126: « dirò come colui che piange e dice »; XXXIII, 9: « parlare e lagrimar vedrai insieme ».

8. *altrui*: ad altri. Cfr. *V. N.*, XIX, *Donne ch'avete*, 14: « non è cosa da parlarne altrui ».

9. *subitamente*: d'improvviso.

10 15 Ita n'è Beatrice in l'alto cielo,
nel reame ove li angeli hanno pace [10],
e sta con loro, e voi, donne, ha lassate:
no la ci tolse qualità di gelo
né di calore [11], come l'altre face,
20 ma solo fue sua gran benignitate [12];
ché luce de la sua umilitate
passò li cieli con tanta vertute,
che fé maravigliar l'etterno sire [13],
sì che dolce disire
25 lo giunse [14] di chiamar tanta salute [15];
e fella di qua giù a sé venire,
perché vedea ch'esta vita noiosa [16]
non era degna di sì gentil cosa.

11 Partissi de la sua bella persona [17]
30 piena di grazia [18] l'anima gentile,
ed èssi [19] gloriosa in loco degno.
Chi no la piange, quando ne ragiona,
core ha di pietra sì malvagio e vile,
ch'entrar no i [20] puote spirito benegno [21].
35 Non è di cor villan sì alto ingegno,
che possa imaginar di lei alquanto [22],
e però no li ven di pianger doglia:

10. *nel reame ove gli angeli hanno pace*: in cielo, regno della pace. Cfr. *V. N.*, XXIII, 8, le parole di Beatrice: « Io sono a vedere lo principio de la pace ».

11. *qualità di gelo né di calore*: eccesso di caldo o di freddo, infermità fisica.

12. *benignitate*: bontà. Cfr. *Par.*, XXXIII, 16, dove il termine è riferito alla Vergine; *Rime*, 22, *Di donne io vidi*, 10; *V. N.*, XXVI, *Tanto gentile*, 6: « benignamente d'umiltà vestuta », dove il termine è unito a *umiltà*, come qui segue al verso successivo.

13. *l'etterno sire*: Dio. Cfr. *V. N.*, XIX, *Donne ch'avete*, 16-17: « Sire, nel mondo si vede / maraviglia... ».

14. *giunse*: raggiunse.

15. *tanta salute*: Beatrice che ha in sé la beatitudine. Cfr. XIX, *Donne ch'avete*, 19-20: « lo cielo, che non have altro difetto / che d'aver lei, al suo segnor la chiede »; e v. 28, dove Beatrice è detta « speranza de' beati ».

16. *noiosa*: comune, vile. Cfr. XXXIII, *Quantunque volte*, 8.

17. *bella persona*: bel corpo. Cfr. *Inf.*, V, 101.

18. *piena di grazia*: cfr. *Luca*, I, 28: « Ave, gratia plena »; *Eccl.*, XXIV, 25: « In me gratia omnis viae et veritatis ».

19. *èssi*: si è, sta.

20. *i*: vi.

21. *benegno*: forma senese e aretina per *benigno*.

22. *imaginar di lei alquanto*: avere una certa immagine di lei.

ma ven tristizia e voglia 12
di sospirare e di morir di pianto,
40 e d'onne consolar l'anima spoglia [23]
chi [24] vede nel pensero alcuna volta
quale ella fue, e com'ella n'è tolta.
Dannomi angoscia li sospiri forte [25], 13
quando 'l pensero ne la mente grave [26]
45 mi reca quella [27] che m'ha 'l cor diviso:
e spesse fiate pensando a la morte,
venemene un disio tanto soave,
che mi tramuta lo color nel viso [28].
E quando 'l maginar [29] mi ven ben fiso [30], 14
50 giugnemi tanta pena d'ogne parte,
ch'io mi riscuoto per dolor ch'i' sento;
e sì fatto divento,
che da le genti vergogna mi parte.
Poscia piangendo, sol nel mio lamento
55 chiamo Beatrice, e dico: « Or se' tu morta? »;
e mentre ch'io la chiamo, me conforta [31].
Pianger di doglia e sospirar d'angoscia 15
mi strugge 'l core ovunque sol mi trovo,
sì che ne 'ncrescerebbe a chi m'audesse [32]:
60 e quale è stata la mia vita, poscia
che la mia donna andò nel secol novo [33],
lingua non è che dicer lo sapesse:
e però, donne mie, pur ch'io volesse, 16
non vi saprei io dir ben quel ch'io sono,
65 sì mi fa travagliar l'acerba vita:

23. *spoglia*: priva.
24. *chi*: complemento di termine retto da *ven*, e soggetto di *spoglia*.
25. *forte*: riferito a *angoscia*.
26. *grave*: doloroso, riferito a *pensero*.
27. *quella*: la morte di Beatrice; o Beatrice.
28. *mi tramuta lo color nel viso*: cfr. XXVII, *Sì lungiamente*, 7-8.
29. *'l maginar*: l'immaginazione. Cfr. *Inf.*, XXXI, 24.
30. *fiso*: intensa. Cfr. *Purg.*, XXXII, 9.
31. *mentre ch'io la chiamo, me conforta*: il solo chiamarla è già di conforto, per il significato insito nel nome proprio. Cfr. XXVII, *Sì lungiamente*, 11-12: « chiamando / la donna mia, per darmi più salute ».
32. *audesse*: udisse.
33. *secol novo*: vita eterna. Cfr. III, 1: « grande secolo »; *Purg.*, XXX, 125: « seconda etade ». E cfr. *Pietro*, II, 3, 13: « Novos vero coelos et novam terram secundum promissa ipsius expectamus »; *Apoc.*, XXI, 1: « Et vidi coelum novum et terram novam ».

la quale è sì 'nvilita [34],
che ogn'om par che mi dica: « Io t'abbandono »,
veggendo la mia labbia [35] tramortita.
Ma qual ch'io sia la mia donna il si [36] vede,
70 e io ne spero ancor da lei merzede.

17 Pietosa mia canzone, or va piangendo;
e ritruova le donne e le donzelle
a cui le tue sorelle [37]
erano usate di portar letizia;
e tu, che se' figliuola di tristizia,
75 vatten disconsolata [38] a star con elle.

XXXII [xxxiii]. Poi che detta fue questa canzone, sì venne a me uno, lo quale, secondo li gradi de l'amistade, è amico a me immediatamente dopo lo primo [1], e questi fue tanto distretto [2] di sanguinitade [3] con questa gloriosa, che 2 nullo più presso l'era. E poi che fue meco a ragionare, mi pregoe ch'io li dovessi dire alcuna cosa per una donna che s'era morta; e simulava [4] sue parole, acciò che paresse che dicesse d'un'altra, la quale morta era certamente: onde io, accorgendomi che questi dicea solamente per questa benedetta, sì [5] li dissi di fare ciò che mi domandava lo suo prego. 3 Onde poi, pensando a ciò, propuosi di fare uno sonetto, nel quale mi lamentasse alquanto, e di darlo a questo mio amico, acciò che paresse che per lui l'avessi fatto; e dissi allora questo sonetto, che comincia: *Venite a intender li sospiri* 4 *miei*. Lo quale ha due parti: ne la prima chiamo li fedeli d'Amore che m'intendano; ne la seconda narro de la mia

34. *'nvilita*: prostrata, avvilita. Cfr. Cavalcanti, *Io vegno il giorno*, 14: « Lo spirito noioso... / si partirà de l'anima invilita » (Barbi-Maggini).
35. *labbia*: volto. Cfr. *V. N.*, XXVI, *Tanto gentile*, 12.
36. *il si*: se lo.
37. *sorelle*: le altre canzoni, scritte in vita.
38. *disconsolata*: sconsolata.

1. *dopo lo primo*: dopo G. Cavalcanti. Cfr., per la stessa definizione, III, 14; XXIV, 3, 6; XXX, 3; XXXII, 1.
2. *distretto*: prossimo, stretto.
3. *sanguinitade*: parentela. Cfr. XXIII, 12. Un parente stretto di Beatrice, forse un fratello.
4. *simulava*: parlava dissimulando. Cfr. XIV, 4.
5. *sì*: così.

misera condizione. La seconda comincia quivi: *li quai disconsolati*.

Venite a intender li sospiri miei, 5
oi cor gentili, ché pietà 'l disia:
li quai disconsolati vanno via,
4 e s'e' non fosser, di dolor morrei [6];
però che gli occhi mi sarebber rei,
molte fiate più ch'io non vorria,
lasso!, di pianger sì la donna mia,
8 che sfogasser lo cor, piangendo lei [7].
Voi udirete lor chiamar sovente 6
la mia donna gentil, che si n'è gita
11 al secol [8] degno de la sua vertute;
e dispregiar talora questa vita
in persona [9] de l'anima dolente
14 abbandonata de la sua salute [10].

XXXIII [XXXIV]. Poi che detto èi questo sonetto, pensandomi chi questi era a cui lo intendea dare quasi come per lui fatto, vidi che povero mi parea lo servigio e nudo a [1] così distretta [2] persona di questa gloriosa. E però anzi ch'io 2 li dessi questo soprascritto sonetto, sì dissi due stanzie d'una canzone, l'una per costui veracemente, e l'altra per me [3], avvegna che paia l'una e l'altra per [4] una persona detta, a chi non guarda sottilmente; ma chi sottilmente le mira vede bene che diverse persone parlano, acciò che l'una non chiama sua donna costei, e l'altra sì, come appare manifestamente.

6. *s'e' non fosser, di dolor morrei*: se non ci fossero i sospiri, morirei di dolore.

7. *gli occhi mi sarebber rei... piangendo lei*: gli occhi mi sarebbero insufficienti, ahimè molte volte più che non vorrei, per piangere la mia donna in modo tale da trovare sfogo nel piangerla.

8. *secol*: vita. Cfr. *secol novo* (*Li occhi dolenti*, 61).

9. *in persona*: in nome.

10. *salute*: chi le dava beatitudine.

1. *a*: rispetto a.

2. *distretta*: vicina. Cfr. XXXII, 1.

3. *per me*: a nome mio.

4. *per*: a nome di.

3 Questa canzone e questo soprascritto sonetto li diedi, dicendo io lui [5] che per lui solo fatto l'avea.

4 La canzone comincia: *Quantunque volte*, e ha due parti: ne l'una cioè ne la prima stanzia, si lamenta questo mio caro e distretto a lei [6]; ne la seconda mi lamento io, cioè ne l'altra stanzia, che comincia: *E' si raccoglie ne li miei*. E così appare che in questa canzone si lamentano due persone, l'una de le quali si lamenta come frate [7], l'altra come servo [8].

5 Quantunque volte [9], lasso!, mi rimembra
ch'io non debbo già mai
veder la donna ond'io vo sì dolente,
tanto dolore intorno 'l cor m'assembra [10]
5 la dolorosa mente [11],
ch'io dico: « Anima mia, ché non ten vai?
ché li tormenti che tu porterai
nel secol [12], che t'è già tanto noioso [13],
mi fan pensoso di paura forte » [14].
6 10 Ond'io chiamo la Morte,
come soave e dolce mio riposo;
e dico « Vieni a me » con tanto amore,
che sono astioso [15] di chiunque more.
E' si raccoglie ne li miei sospiri
7 15 un sono di pietate [16],
che va chiamando Morte tuttavia [17]:
a lei [18] si volser tutti i miei disiri,
quando la donna mia

5. *lui*: a lui.
6. *mio caro e distretto a lei*: a me caro e a lei parente stretto.
7. *frate*: fratello.
8. *servo*: servitore d'Amore, amante.
9. *Quantunque volte*: ogni volta che.
10. *assembra*: raduna. Cfr. v. 14: « si raccoglie ».
11. *dolorosa mente*: memoria dei dolori. Cfr. *V. N.*, XXII, *Se' tu colui*, 8.
12. *nel secol*: in questa vita. Cfr. *Venite a intender*, 11.
13. *noioso*: doloroso, pesante.
14. *pensoso di paura forte*: angosciato per la grande paura; oppure, fortemente angosciato per la paura.
15. *astioso*: invidioso.
16. *un sono di pietate*: un accento che desta pietà.
17. *tuttavia*: continuamente.
18. *a lei*: alla morte.

fu giunta da la sua crudelitate [19];
20 perché 'l piacere de la sua bieltate [20], 8
partendo sé da la nostra veduta [21],
divenne spirital [22] bellezza grande,
che per lo cielo spande
luce d'amor, che li angeli saluta [23],
25 e lo intelletto loro alto, sottile
face maravigliar, sì v'è gentile.

XXXIV [xxxv]. In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo [1] sopra certe tavolette; e mentre io lo disegnava, volsi li occhi, e vidi lungo me uomini a li quali si convenia di fare onore. E' [2] riguardavano quello che io 2 facea; e secondo che me fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi [3] che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: « Altri era testé meco [4], però

19. *giunta da la sua crudelitate*: raggiunta dalla crudeltà della morte, dal suo « crudele operare » (*V. N.*, VIII, *Piangete, amanti*, 6).

20. *piacere de la sua bieltate*: il piacere che deriva dalla sua bellezza. Ma *piacere* è già « bellezza ». Cfr. *Purg.*, XXXI, 49-51.

21. *partendo sé da la nostra veduta*: allontanandosi dalla nostra vista.

22. *spirital*: spirituale. Cfr. *Purg.*, XXX, 127-129.

23. *li angeli saluta*: nel doppio senso, porge il saluto e rende beati gli angeli, come in terra gli uomini.

1. *disegnava uno angelo*: ricordavo Beatrice disegnandola sotto l'effigie di un angelo. Cfr. *Rime*, 22, *Di donne io vidi*, 7-8: « e i' ebbi tanto ardir ch'in sua cera / guarda', e vidi un angiol figurato ». E che quest'« angiol » sia, più che Amore, figurazione dello stato celeste di Beatrice, appare dal seguito: « Credo che de lo ciel fosse soprana, / e venne in terra per nostra salute » (vv. 12-13). Il disegnare di Dante non allude tanto ad una sua attività artistica, ma deve piuttosto intendersi come scrittura mentale, sorta di memoria che prefigura attraverso l'immagine: si veda il seguito che smentisce l'atto reale del disegnare: « Altri era testé meco, però pensava » (par. 2). Cfr. anche *Purg.*, XXXIII, 76-77: « voglio anco, e se non scritto, *almen dipinto*, che 'l te ne porti dentro a te... », dove il disegno appare forma di scrittura attenuata, meno precisa, ma più salda nello stesso tempo, perché « vostra parola disiata vola / che più la perde quanto più s'aiuta » (vv. 83-84). E non a caso segue l'immagine della tavoletta di cera, metafora della memoria come s'è detto (cap. I, nota 1): « Sì come cera da suggello, / che la figura impressa non trasmuta, / *segnato* è or da voi lo mio cervello » (vv. 79-81).

2. *E'*: *elli*, loro.

3. *anzi*: prima.

4. « *Altri era testé meco...* »: è Beatrice, presente nel pensiero.

3 pensava ». Onde partiti costoro, ritornaimi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli: e faccendo ciò, mi venne uno pensero di dire parole, quasi per annovale [5], e scrivere a costoro li quali erano venuti a me; e dissi allora questo sonetto, lo quale comincia: *Era venuta*; lo quale ha due cominciamenti, e però lo dividerò secondo l'uno e secondo l'altro.

4 Dico che secondo lo primo questo sonetto ha tre parti: ne la prima dico che questa donna era già ne la mia memoria; ne la seconda dico quello che Amore però mi facea; ne la terza dico de gli effetti d'Amore. La seconda comincia quivi:
5 *Amor, che*; la terza quivi: *Piangendo uscivan for*. Questa parte si divide in due: ne l'una dico che tutti li miei sospiri uscivano parlando; ne la seconda dico che alquanti diceano
6 certe parole diverse da gli altri. La seconda comincia quivi: *Ma quei*. Per questo medesimo modo si divide secondo l'altro cominciamento, salvo che ne la prima parte dico quando questa donna era così venuta ne la mia memoria, e ciò non dico ne l'altro.

Primo cominciamento

7
Era venuta ne la mente mia
la gentil donna che per suo valore [6]
fu posta da l'altissimo signore
4 nel ciel de l'umiltate [7], ov'è Maria.

Secondo cominciamento

8
Era venuta ne la mente mia
quella donna gentil cui [8] piange Amore,
entro 'n quel punto [9] che lo suo valore [10]

5. *annovale*: anniversario della morte di Beatrice.
6. *per suo valore*: il merito delle sue virtù. Cfr. XXXI, *Li occhi dolenti*, 18-20: « no la ci tolse qualità di gelo / ... / ma solo fue sua gran benignitate ».
7. *nel ciel de l'umiltate*: in cielo, regno dell'umiltà, della sottomissione a Dio.
8. *cui*: la quale, compl. oggetto.
9. *entro 'n quel punto*: proprio nel momento.
10. *lo suo valore*: il potere, l'influenza che Beatrice ha su Dante.

4 vi trasse a riguardar quel ch'eo facia.
Amor, che ne la mente la sentia [11], 9
s'era svegliato nel destrutto [12] core,
e diceva a' sospiri: « Andate fore »;
8 per che [13] ciascun dolente si partia.
Piangendo uscivan for de lo mio petto 10
con una voce che sovente mena
11 le lagrime dogliose a li occhi tristi.
Ma quei che n'uscian for con maggior pena, 11
venian dicendo: « Oi nobile intelletto,
14 oggi fa l'anno che nel ciel salisti ».

XXXV [XXXVI]. Poi per alquanto tempo, con ciò fosse cosa che io fosse in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti, tanto che mi faceano parere [1] de fore una vista [2] di terribile sbigottimento. Onde io, accorgendomi del mio travagliare [3], 2 levai li occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto [4], la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà parea in lei accolta. Onde, con ciò sia cosa che 3 quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io senti' allora cominciare li miei occhi a volere piangere; e però, temendo di non mostrare la mia vile [5] vita, mi

11. *ne la mente la sentia*: avvertiva la presenza di Beatrice nella mente di Dante.
12. *destrutto*: disfatto dal dolore.
13. *per che*: per la qual cosa.

1. *parere*: apparire.
2. *de fore una vista*: un aspetto esteriore.
3. *travagliare*: stato sofferente.
4. *una gentile donna giovane e bella molto*: personaggio femminile la cui descrizione ripete l'anonimato e il mistero delle donne schermo: cfr. V, 1: « sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto »; VIII, 1: « una donna giovane e di gentile aspetto molto ». Secondo le varie interpretazioni questo personaggio è: allegoria delle molte donne amate dal poeta (Scartazzini); Gemma Donati, poi moglie di Dante (Balbo, Fraticelli); Lisetta (Barbi); l'unica donna amata dopo Beatrice e apparsa con nomi diversi: Lisetta, Violetta, la Pargoletta, Pietra (Pietrobono); la Matelda del *Purgatorio* (Fornaciari). Questa « gentile donna » riappare in *Conv.*, II, II, 1, come allegoria della Filosofia.
5. *vile*: avvilita. Cfr. *Vit. SS. PP.*, *Vit. S. Ant.*, III, 34: « Per la sua iniquità, e viltà della sua vita rea ».

partio dinanzi da li occhi di questa gentile; e dicea poi fra me medesimo: « E' non puote essere che con quella pietosa donna non sia nobilissimo amore ». E però propuosi di dire uno sonetto, ne lo quale io parlasse a lei, e conchiudesse [6] in esso tutto ciò che narrato è in questa ragione [7]. E però che per questa ragione è assai manifesto, sì nollo dividerò. Lo sonetto comincia: *Videro li occhi miei.*

5 Videro li occhi miei quanta pietate
era apparita in la vostra figura [8],
quando guardaste li atti e la statura [9]
4 ch'io faccio per dolor molte fiate.
6 Allora m'accorsi che voi pensavate
la qualità [10] de la mia vita oscura,
sì che mi giunse ne lo cor paura
8 di dimostrar con li occhi mia viltate [11].
7 E tolsimi dinanzi a voi, sentendo
che si movean le lagrime dal core,
11 ch'era sommosso [12] da la vostra vista.
8 Io dicea poscia ne l'anima trista:
« Ben è con quella donna quello Amore
14 lo qual mi face andar così piangendo ».

XXXVI [XXXVII]. Avvenne poi che là ovunque questa donna mi vedea, sì si facea d'una vista pietosa [1] e d'un colore palido quasi come d'amore; onde molte fiate mi ricordava de la mia nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia [2]. E certo molte volte non potendo lagrimare né disfogare la mia tristizia [3], io andava per vedere questa pie-

6. *conchiudesse*: racchiudessi.
7. *ragione*: ragionamento in prosa, discorso (prov. *razo*).
8. *figura*: aspetto « pietoso » (par. 2).
9. *statura*: atteggiamento, modo di stare.
10. *qualità*: natura, condizione. Cfr. *V. N.*, XVI, *Spesse fiate*, 2.
11. *viltate*: scoraggiamento, avvilimento. Cfr. par. 3: « la mia vile vita »; e *Inf.*, IV, 1: « Quel color che viltà di fuor mi pinse ».
12. *sommosso*: sconvolto.

1. *vista pietosa*: aspetto che denota pietà.
2. *tuttavia*: sempre.
3. *disfogare la mia tristizia*: cfr. uguale espressione in XXXI, 1. Anche qui lo sfogo è demandato all'espressione del dolore: « E però mi venne volontade di dire anche parole » (par. 3).

Dante allaghieri.

Vita nuova.

Nquella parte dellibro delamia memoria dinanzi alaquale poco si
potrebbe leggere sitroua una rubrica, laqual dice. Incip uita noua.
Sotto laqual io trouo scritte leparole lequali emio intendimento di
assemprarle inquesto libello. Ese nõ tutte almeno lalоro sententia. No
ue fiate gia appresso lomio nascimento era tornato locielo dela luce
quasi auno medesimo punto quanto alasua propia girazione quando
alimiei occhi apparue prima laglorosa donna delamia mente laqual fu dimol-
ti chiamata Beatrice. liquali nõ sapeano chessi chiamare. Ellera inquesta
uita gia stata tanto chenel suo tempo locielo stellato era mosso uerso laparte do
riente delle dodici parti luna dungrado. Siche quasi dal principio del suo anno
nono apparue ame edio lauidi quasi dalafine delmio nono. Apparue uestita
dinobilissimo colore, umile edonesto sanguigno cinta eornata alaguisa cheala
sua giouanissima età siconuenia. Inquel punto dico ueramente chelospirito dela
uita laqual dimora nella sacretissima chamera delmio cuore, comincio atremar si
fortemente cheappariua nelimenimi polsi orribilmente. Etremando disse queste
parole. Ecce deus fortior me qui ueniens dominabitur michi. Inquel punto
lospirito animale laqual dimora nellalta chamera nelaquale tutti lispiriti sen
sitiui portan lelоro percezioni, sicomincio amarauigliar molto eparlando spezial
mente alispiriti deluiso sidisse queste parole. Apparuit Jam beatitudo uestra.
Inquel punto lospirito naturale, laqual dimora inquella parte oue siministra il
nudrimento nostro. Comincio apiangere epiangendo disse queste parole. Heu
miser quia frequenter impeditus ero deinceps. Dallora innanzi dicho cheamore sen
gnoreggio lamia anima laqual fu allui sitosto disponsata. Ecomincio aprendere
sopra me tanta sicurtade etanta signoria perlauertu chelli daua lamia ima
ginatione chemi conuenia fare tutti lisuoi piaceri compiutamente. Emi coman
daua molte uolte chio cerchasse peuedere questa angiola giouanissima. Ondio
nellamia puerizia molte uolte landai cercando euedeala di si nobili elaudabili
portamenti checerto dilei sipotea dire quella parola delpoeta homero. Ella nõ
parea figliuola duomo mortale ma didio. Eauegna chelasua imagine laqual
continuamente staua mecho fosse baldanza damore asignoreggiare me
tutta uia era di si nobilissima uertu chenulla uolta sofferse chamore mireggesse

Ecco idio piu forte di me che mi uiene asignoreggiare.

Apparue gia la beatitudine nostra.

Guai ame mise impero che ispesse uolte saro impedito da quinci innanzi.

7

L'esordio della *Vita nuova* in un codice del secolo XIV

(Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. Chigiano L. VIII. 305, fol. 7r).

tosa donna, la quale parea che tirasse le lagrime fuori de li miei occhi per la sua vista. E però mi venne volontade di dire anche parole, parlando a lei, e dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Color d'amore*; ed è piano [4] sanza dividerlo, per la sua precedente ragione. 3

Color d'amore e di pietà sembianti [5] 4
non preser mai così mirabilmente [6]
viso di donna, per veder sovente [7]
4 occhi gentili [8] o dolorosi pianti,
come lo vostro, qualora [9] davanti
vedetevi [10] la mia labbia [11] dolente;
sì che per voi mi ven cosa [12] a la mente,
8 ch'io temo forte non lo cor si schianti.
Eo non posso tener li occhi distrutti [13] 5
che non reguardin voi spesse fiate,
11 per desiderio di pianger ch'elli hanno:
e voi crescete sì lor volontate,
che de la voglia si consuman tutti;
14 ma lagrimar dinanzi a voi non sanno.

XXXVII [XXXVIII]. Io venni a tanto [1] per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciaro a dilettare troppo di vederla; onde molte volte me ne crucciava nel mio cuore ed aveamene [2] per vile [3] assai. Onde più volte bestem- 2

4. *piano*: facile a intendersi.
5. *Color d'amore e di pietà sembianti*: per *color d'amore* s'intende il pallore; cfr. XIX, *Donne ch'avete*, 47: « color di perle ha quasi »; XXXVI, 1: « colore pallido quasi come d'amore »; e cfr. Ov., *Ars. Am.*, I, 729: « Palleat omnis amans; hic est color aptus amanti ». *Di pietà sembianti*: volti, figure esprimenti pietà (« vista pietosa », par. 1); cfr. *Purg.*, XXVIII, 44.
6. *mirabilmente*: straordinariamente.
7. *per veder sovente*: a causa del vedere spesso (in altri).
8. *occhi gentili*: innamorati, che rivelano un « cor gentile ».
9. *qualora*: ogni volta che.
10. *vedetevi*: vi vedete.
11. *labbia*: volto.
12. *cosa*: pensiero indefinito, inerente alla nascita del nuovo sentimento, « gentil pensero che parla di vui » (XXXVIII, 8). Altri intendono l'immagine di Beatrice, poiché « di simile colore si mostrava tuttavia » (par. 1).
13. *distrutti*: esausti dal pianto.

1. *venni a tanto*: giunsi a tal punto.
2. *aveamene*: mi consideravo, mi tenevo.
3. *per vile*: vigliacco.

miava [4] la vanitade de li occhi miei, e dicea loro nel mio pensiero: « Or voi solavate fare piangere chi vedea la vostra dolorosa condizione, e ora pare che vogliate dimenticarlo per questa donna che vi mira; che non mira voi, se non in quanto le pesa [5] de la gloriosa donna di cui piangere solete; ma quanto potete fate [6], ché io la vi pur rimembrerò molto spesso, maladetti occhi, ché mai, se non dopo la morte, non
3 dovrebbero le vostre lagrime avere restate » [7]. E quando così avea detto fra me medesimo a li miei occhi, e li sospiri m'assalivano grandissimi e angosciosi. E acciò che questa battaglia che io avea meco non rimanesse saputa pur [8] dal misero che la sentia, propuosi di fare un sonetto, e di comprendere in ello questa orribile condizione. E dissi questo sonetto,
4 lo quale comincia: *L'amaro lagrimar*. Ed hae due parti: ne la prima parlo a li occhi miei sì come parlava lo mio cuore in me medesimo; ne la seconda rimuovo [9] alcuna dubitazione, manifestando chi è che così parla; e comincia questa parte
5 quivi: *Così dice*. Potrebbe bene ancora ricevere più divisioni, ma sariano indarno, però che è manifesto per la precedente ragione.

6 « L'amaro lagrimar che voi faceste,
oi occhi miei, così lunga stagione [10],
facea lagrimar l'altre persone
4 de la pietate, come voi vedeste [11].
7 Ora mi par che voi l'obliereste, [12]
s'io fosse dal mio lato sì fellone [13],
ch'i' non ven disturbasse [14] ogne cagione [15],
8 membrandovi colei cui voi piangeste.

4. *bestemmiava*: maledivo; più sotto, « maladetti occhi ».
5. *pesa*: rincresce.
6. *fate*: continuate pure a fare in modo da dimenticarla.
7. *avere restate*: essere cessate.
8. *pur*: soltanto.
9. *rimuovo*: tolgo.
10. *lunga stagione*: per lungo tempo. Cfr. *V. N.*, XX, *Amore e'l cor gentil*, 8.
11. *come voi vedeste*: si riferisce all'esperienza dopo la morte di Beatrice, allusa in XXXI, *Li occhi dolenti*, 59.
12. *l'obliereste*: dimentichereste quell'« amaro lagrimar ».
13. *fellone*: traditore; termine cavalleresco, opposto a *fedele*.
14. *disturbasse*: togliessi, rendessi ardua.
15. *cagione*: occasione di dimenticare.

La vostra vanità mi fa pensare, 8
e spaventami sì, ch'io temo forte
11 del viso[16] d'una donna che vi mira.
Voi non dovreste mai, se non per[17] morte,
la vostra donna, ch'è morta, obliare ».
14 Così dice 'l meo core, e poi sospira.

XXXVIII [xxxix]. Ricovrai[1] la vista di quella donna in sì nuova condizione[2], che molte volte ne pensava sì come di persona che troppo mi piacesse; e pensava di lei così: « Questa è una donna gentile, bella, giovane e savia, e apparita forse per volontade d'Amore, acciò che la mia vita si riposi »[3]. E molte volte pensava più amorosamente, tanto che lo cuore consentiva in lui[4], cioè nel suo ragionare. E quando io avea 2 consentito ciò, e io mi ripensava[5] sì come da la ragione mosso, e dicea fra me medesimo: « Deo, che pensero è questo, che in così vile modo vuole consolare me e non mi lascia quasi altro pensare? ». Poi si rilevava[6] un altro pensero, e 3 diceame: « Or tu se' stato in tanta tribulazione, perche non vuoli tu ritrarre te da tanta amaritudine? Tu vedi che questo è uno spiramento[7] d'Amore, che ne[8] reca li disiri d'amore dinanzi[9], ed è mosso da così gentil parte com'è quella de li occhi de la donna che tanto pietosa ci s'hae mostrata ». Onde 4 io, avendo così più volte combattuto in me medesimo, ancora ne volli dire alquante parole; e però che la battaglia de' pensieri vinceano coloro che per lei[10] parlavano, mi parve che

16. *viso*: volto, sguardo. Metonimia per « donna », secondo l'immagine in *Color d'amore*, 1-3.
17. *per*: a causa di.

1. *Ricovrai*: recuperai, riaccolsi.
2. *in sì nuova condizione*: in uno stato d'animo così diverso.
3. *si riposi*: trovi riposo. Cfr. XIII, 1: « lo riposo dela vita ».
4. *consentiva in lui*: acconsentiva al « ragionare » del pensiero amoroso (cfr. « pensava amorosamente »).
5. *mi ripensava*: tornavo a meditare, mi ricredevo.
6. *si rilevava*: si levava contro.
7. *uno spiramento*: soffio, ispirazione; « voce biblica — *Iob.*, XXVI, 4 — ma anche virgiliana » (De Robertis).
8. *ne*: ci.
9. *reca... dinanzi*: offre.
10. *per lei*: a favore di lei, della « donna pietosa ».

si convenisse di parlare a lei; e dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Gentil pensero*; e dico ' gentile ' in quanto ragionava di gentile donna, ché per altro era vilissimo [11].

5 In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L'una parte chiamo cuore, cioè l'appetito [12]; l'altra chiamo anima, cioè la ragione; e dico come l'uno dice [13] con l'altro. E che degno sia di chiamare l'appetito cuore, e la ragione anima, assai è manifesto a coloro [14]
6 cui mi piace che ciò sia aperto. Vero è che nel precedente sonetto io fo la parte del cuore contra quella de li occhi, e ciò pare contrario di quello che io dico nel presente; e però [15] dico che ivi lo cuore anche intendo per lo appetito, però che maggiore desiderio era lo mio ancora di ricordarmi de la gentilissima donna mia, che di vedere costei, avegna che alcuno appetito n'avessi già, ma leggiero parea: onde appare che l'uno detto non è contrario a l'altro.

7 Questo sonetto ha tre parti: ne la prima comincio a dire a questa donna come lo mio desiderio si volge tutto verso lei; ne la seconda dico come l'anima, cioè la ragione, dice al cuore, cioè a lo appetito; ne la terza dico com'è' le risponde. La seconda parte comincia quivi: *L'anima dice*; la terza quivi: *Ei le risponde.*

8 Gentil pensero che parla di vui
sen vene a dimorar meco sovente,
e ragiona d'amor sì dolcemente,
4 che face consentir lo core in lui [16].
9 L'anima dice al cor: « Chi è costui,
che vene a consolar la nostra mente,
ed è la sua vertù tanto possente,
8 ch'altro pensar non lascia star con nui? ».

11. *per altro era vilissimo*: era pensiero avvilente, perché segno della dimenticanza verso Beatrice.

12. *l'appetito*: il desiderio. Cfr. *V. N.*, II, 4.

13. *dice*: parla.

14. *a coloro*: a chi ha « ingegno » per capire senza ulteriori spiegazioni (cfr. XIX, 22); a chi è « fedele d'Amore » (cfr. XIV, 14); « a li più semplici » (III, 15): insomma a un pubblico che l'autore vuole, in vari modi, ristretto.

15. *però*: a spiegazione.

16. *face consentir lo core in lui*: porta il cuore ad acconsentirgli.

Ei le risponde: « Oi anima pensosa, 10
questi è uno spiritel novo d'amore,
11 che reca innanzi me li suoi [17] desiri;
e la sua vita, e tutto 'l suo valore [18],
mosse de li occhi di quella pietosa
14 che si turbava de' nostri martiri » [19].

XXXIX [XL]. Contra questo avversario de la ragione [1] si levoe un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione [2] in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne [3] co le quali apparve prima a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale [4] io prima [5] la vidi. 2 Allora cominciai a pensare di lei: e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato [6], lo mio cuore cominciò dolorosamente [7] a pentere de lo desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio, sì si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice. 3 E dico che d'allora innanzi cominciai a pensare di lei sì con tutto lo vergognoso [8] cuore, che li sospiri manifestavano ciò molte volte; però che tutti quasi diceano nel loro uscire quello che nel cuore si ragionava, cioè lo nome di quella gentilissima, e come si partio da noi. E molte volte avvenia che tanto dolore avea in sé alcuno pensero, ch'io dimenticava lui e là dov'io era [9]. 4 Per questo

17. *li suoi*: di Amore.
18. *valore*: potenza, efficacia, « vertù possente ».
19. *si turbava de' nostri martiri*: si addolorava per le nostre sofferenze.

1. *avversario de la ragione*: il « gentil pensero », detto più avanti « malvagio desiderio » (par. 2).
2. *forte imaginazione*: intensa allucinazione. Cfr. XXIII, 8, 10, 12.
3. *vestimenta sanguigne*: cfr. *V. N.*, II, 3, 4; *Purg.*, XXX, 31.
4. *in simile etade in quale*: della stessa età nella quale.
5. *prima*: la prima volta.
6. *secondo l'ordine del tempo passato*: secondo la successione temporale degli eventi. Richiamo al tema della memoria, per il quale cfr. XXXV, 1: « mi ricordava del passato tempo ».
7. *dolorosamente*: provando dolore; o provocando dolore.
8. *con tutto lo vergognoso*: cfr. *V. N.*, XXIII, *Donna pietosa*, 18: « con tutta la vista vergognosa »; *Purg.*, XXXI, 64: « quali fanciulli, vergognando, muti... ».
9. *lui e là dov'io era*: il pensiero stesso e il luogo dove mi trovavo.

raccendimento de' sospiri si raccese lo sollenato [10] lagrimare in guisa che li miei occhi pareano due cose che disiderassero pur [11] di piangere; e spesso avvenia che per lo lungo continuare del pianto, dintorno loro si facea uno colore purpureo [12], lo quale suole apparire per alcuno martirio [13] che altri riceva.
5 Onde appare che de la loro vanitade fuoro degnamente guiderdonati [14]; sì che d'allora innanzi non potero mirare persona che li guardasse sì che loro potesse trarre a simile intendimento [15]. Onde io, volendo che cotale desiderio malvagio e
6 vana tentazione paresse distrutto [16], sì che alcuno dubbio non potessero inducere le rimate parole ch'io avea dette innanzi, propuosi di fare uno sonetto ne lo quale io comprendesse la sentenzia [17] di questa ragione [18]. E dissi allora: *Lasso! per forza di molti sospiri*; e dissi 'lasso' in quanto mi vergognava di ciò, che li miei occhi aveano così vaneggiato [19].

7 Questo sonetto non divido, però che assai lo manifesta la sua ragione.

8 Lasso! per forza di molti sospiri,
che nascon de' penser che son nel core,
li occhi son vinti, e non hanno valore [20]
4 di riguardar persona che li miri.
9 E fatti son che paion due disiri [21]

10. *sollenato*: cessato (lat. *sublatus*). Cfr. *V. N.*, XII, 2.
11. *pur*: solo.
12. *dintorno loro si facea uno colore purpureo*: gli occhi si arrossavano.
13. *martirio*: dolore. Cfr. *V. N.*, XXXVIII, *Gentil pensero*, 13-14.
14. *guiderdonati*: ricompensati.
15. *sì che loro potesse trarre a simile intendimento*: in modo da trarre i miei occhi a ricambiare lo sguardo.
16. *distrutto*: annientato. La « distruzione » non è psicologica, ma avviene attraverso la scrittura, nel « proponimento » di « fare un sonetto ».
17. *sentenzia*: senso.
18. *ragione*: discorso.
19. *vaneggiato*: cfr. la « loro vanitade » (par. 5 e XXXVII, 2, 8), altrove espressa: « li miei occhi si cominciaro a dilettare troppo di vederla » (XXXVII, 1).
20. *valore*: forza di vedere. Cfr. XXIII, *Donna pietosa*, 26. Svolge il motivo della debolezza degli occhi, iniziato in XXXV, 1, dove essa è causa della pietà dalla « donna gentile » e quindi del « novo spiritel d'amore ». E cfr. XXXVI, 5, XXXVII, 6.
21. *paion due disiri*: sembrano entrambi impersonare il desiderio di piangere; cfr. par. 4: « pareano due cose che disiderassero pur di piangere ».

di lagrimare e di mostrar dolore,
e spesse volte piangon sì, ch'Amore
8 li 'ncerchia di corona di martìri [22].
Questi penseri, e li sospir ch'eo gitto, 10
diventan ne lo cor sì angosciosi,
11 ch'Amor vi tramortisce [23], sì lien [24] dole;
però ch'elli hanno in lor li dolorosi [25]
quel dolce nome di madonna scritto,
14 e de la morte sua molte parole.

XL [XLI]. Dopo questa tribulazione [1] avvenne, in quello tempo che molta gente va per vedere quella imagine benedetta [2] la quale Iesu Cristo lasciò a noi per essemplo [3] de la sua bellissima figura [4] la quale vede la mia donna gloriosamente [5], che alquanti peregrini passavano per una via [6] la quale è quasi mezzo de la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna. Li quali peregrini andavano, 2 secondo che mi parve, molto pensosi; ond'io, pensando a loro, dissi fra me medesimo: « Questi peregrini mi paiono di lontana parte, e non credo che anche [7] udissero parlare di questa donna, e non ne sanno neente; anzi li loro pensieri sono d'altre cose che di queste qui, ché forse pensano de li loro amici lontani, li quali noi non conoscemo ». Poi dicea 3

E nel verso seguente è mimata la scissione in due del « desiderio »: « di lagrimare e di mostrar dolore ».

22. *corona di martìri*: è il « colore purpureo, lo quale suole apparire per alcuno martirio » (par. 4). « La metafora — dice De Robertis — attinge al linguaggio del martirologio cristiano ». Cfr. la ballata di dubbia attribuzione *In abito* (*Rime*, 60): « corona di desiri » (v. 7), « ghirlanda di martiri » (v. 10).

23. *Amor vi tramortisce*: Amore stesso vi (nel cuore) perde le forze.

24. *lien*: gliene.

25. *in lor li dolorosi*: in se stessi, dolenti (rifer. a *sospiri*).

1. *tribulazione*: cfr. XXXVIII, 3. De Robertis richiama per l'intero movimento iniziale *Matth.*, XXIV, 29: « Statim autem post tribulationem dierum illorum... ».

2. *imagine benedetta*: il volto di Cristo sulla Veronica. Cfr. *Par.*, XXXI, 103-108.

3. *per essemplo*: come modello.

4. *figura*: volto.

5. *gloriosamente*: partecipando della gloria in cielo.

6. *una via*: la via che tagliava quasi nel mezzo Firenze, dove era la casa dei Portinari; forse Via del Corso.

7. *anche*: mai (prov. *anc*).

fra me medesimo: «Io so che s'elli fossero di propinquo [8] paese, in alcuna vista [9] parrebbero turbati passando per lo
4 mezzo de la dolorosa cittade». Poi dicea fra me medesimo: «Se io li potesse tenere [10] alquanto, io li pur [11] farei piangere anzi ch'elli uscissero di questa cittade, però che io direi parole le quali farebbero piangere chiunque le intendesse». Onde, passati costoro da la mia veduta [12], propuosi di fare
5 uno sonetto, ne lo quale io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo; e acciò che più paresse pietoso [13], propuosi di dire come se io avesse parlato a loro [14]; e dissi questo sonetto, lo quale comincia: *Deh peregrini che pensosi andate.*
6 E dissi 'peregrini' secondo la larga significazione del vocabulo; ché peregrini si possono intendere in due modi, in uno largo e in uno stretto: in largo, in quanto è peregrino chiunque è fuori de la sua patria; in modo stretto non s'intende peregrino se non chi va verso la casa di sa' Iacopo o riede [15].
7 E però è da sapere che in tre modi si chiamano propriamente le genti che vanno al servigio de l'Altissimo [16]: chiamansi palmieri [17] in quanto vanno oltremare, là onde molte volte recano la palma [18]; chiamansi peregrini in quanto vanno a la casa di Galizia [19], però che la sepoltura di sa' Iacopo fue più

8. *propinquo*: vicino.
9. *in alcuna vista*: in qualcosa del loro atteggiamento.
10. *tenere*: trattenere.
11. *pur*: certamente.
12. *veduta*: vista. Cfr. XXXIII, *Quantunque volte*, 21.
13. *acciò che più paresse pietoso*: perchè provocasse maggiore pietà. Preoccupazione di ordine retorico nei confronti dell'uditorio.
14. *come se io avesse parlato a loro*: ricompare la formula del «come se» (cfr. XXII, 5, 7, 8) ancora a riconfermare la preminenza della finzione e l'autonomia del dire rispetto all'accaduto.
15. *la casa di sa' Jacopo o riede*: il santuario di Santiago de Compostela in Galizia, dov'è sepolto il corpo dell'apostolo Giacomo (cfr. *Par.*, XXV, 17-18). *O riede*: o ne ritorna.
16. *al servigio de l'Altissimo*: in devozione a Dio.
17. *palmieri*: portatori di palme. Cfr. BENVENUTO, *Com.*, IV, 279: «ut facias more peregrinantum, qui vadunt ultramare et reportant de palma in signum quod visitaverunt terram sanctam ubi abundant palmae; ... unde tales peregrini vocantur *palmerii*» (cit. da Scherillo).
18. *la palma*: la palma che i pellegrini di Terrasanta riportano come segno del viaggio. Cfr. *Purg.*, XXXIII, 76-78; dove è espressa la volontà di Beatrice che Dante porti un segno del discorso che lei gli rivolge (e quindi del viaggio compiuto) come i pellegrini portano la palma.
19. *casa di Galizia*: «casa di sa' Jacopo».

lontana de la sua patria [20] che d'alcuno altro apostolo; chiamansi romei in quanto vanno a Roma, là ove questi cu' io chiamo peregrini andavano.

Questo sonetto non divido, però che assai lo manifesta la sua ragione. 8

9
Deh peregrini che pensosi andate,
forse di cosa che non v'è presente [21],
venite voi da sì lontana gente,
4 com'a la vista voi ne dimostrate,
che non piangete quando voi passate [22]
per lo suo mezzo la città dolente,
come quelle persone che neente
8 par che 'ntendesser la sua gravitate [23]?

10
Se voi restate [24] per volerlo audire,
certo lo cor de' sospiri [25] mi dice
11 che lagrimando n'uscirete pui [26].
Ell'ha perduta la sua beatrice [27];
e le parole ch'om di lei pò dire
14 hanno vertù di far piangere altrui.

XLI [XLII]. Poi mandaro due donne gentili a me pregando che io mandasse loro di queste mie parole rimate; onde io, pensando la loro nobilitade, propuosi di mandare loro [1] e di fare una cosa nuova, la quale io mandasse a loro con esse [2], acciò che più onorevolmente [3] adempiesse li loro prieghi. E dissi allora uno sonetto, lo quale narra del mio stato, e manda' lo a loro co lo precedente sonetto accompagnato, e con un altro che comincia: *Venite a intender*.

20. ... *più lontana de la sua patria*: Giacomo era nato in Giudea e andò a predicare in Galizia, dove il suo corpo fu misteriosamente trasportato.
21. *cosa che non v'è presente*: qualcosa o qualcuno che è assente (« forse pensano de li loro amici lontani », par. 2).
22. *passate*: attraversate.
23. *la sua gravitate*: il dolore della città.
24. *restate*: vi fermate.
25. *lo cor de' sospiri*: il cuore che sospira.
26. *pui*: poi.
27. *beatrice*: l'unico caso in cui il nome comune significante sostituisce il nome proprio.

1. *mandare loro*: in senso assoluto, compiere il gesto dell'invio.
2. *con esse*: con altre « parole rimate ».
3. *onorevolmente*: conformemente al loro onore.

2 Lo sonetto lo quale io feci allora, comincia: *Oltre la spera*; 3 lo quale ha in sé cinque parti. Ne la prima dico ove va lo mio pensero, nominandolo per lo nome d'alcuno suo effetto [4]. 4 Ne la seconda dico perché va là suso, cioè chi lo fa così an- 5 dare. Ne la terza dico quello che vide, cioè una donna onorata là suso; e chiamolo allora ' spirito peregrino ', acciò che spiritualmente [5] va là suso, e sì come peregrino lo quale è fuori 6 de la sua patria, vi stae. Ne la quarta dico come elli la vede tale, cioè in tale qualitade [6], che io no lo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensero sale ne la qualitade di costei in grado [7] che lo mio intelletto no lo puote comprendere; con ciò sia cosa che lo nostro intelletto s'abbia [8] a quelle benedette anime sì come l'occhio debole a lo sole: e ciò dice 7 lo Filosofo nel secondo de la Metafisica [9]. Ne la quinta dico che, avvegna che io non possa intendere [10] là ove lo pensero mi trae, cioè a la sua mirabile qualitade, almeno intendo questo, cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna [11] però ch'io sento lo suo nome spesso nel mio pensero: e nel fine di questa parte dico ' donne mie care ', a dare ad inten- 8 dere che sono donne coloro a cui io parlo. La seconda parte comincia quivi: *intelligenza nova*; la terza quivi: *Quand'elli è giunto*; la quarta quivi: *Vedela tal*; la quinta quivi: *So io* 9 *che parla*. Potrebbesi più sottilmente ancora dividere, e più sottilmente fare intendere; ma puotesi passare con questa divisa [12], e però non m'intrametto di più dividerlo.

10 Oltre la spera che più larga gira [13]
passa 'l sospiro ch'esce del mio core:

4. *per lo nome d'alcuno suo effetto*: designando il *pensero* attraverso una sua manifestazione: è *'l sospiro* del v. 2.
5. *spiritualmente*: in spirito.
6. *qualitade*: stato.
7. *in grado*: tanto.
8. *s'abbia*: stia in rapporto.
9. *Metafisica*: Aristotele (cfr. XXV, 2), nel secondo libro della *Metafisica* (II, 1); il passo a cui Dante si riferisce è citato in Tom., *S. contra Gent.*, III, 45.
10. *intendere*: comprendere con l'intelletto.
11. *tutto è lo cotale pensare de la mia donna*: tale pensiero è tutto per la mia donna.
12. *divisa*: divisione.
13. *Oltre la spera che più larga gira*: nell'Empireo, oltre il Primo Mobile, cielo dalla circonferenza più ampia.

intelligenza nova [14], che l'Amore
4 piangendo mette in lui, pur su lo tira.
Quand'elli è giunto là dove disira, 11
vede una donna, che riceve onore [15],
e luce [16] sì, che per [17] lo suo splendore
8 lo peregrino spirito la mira.
Vedela tal, che quando 'l mi ridice, 12
io no lo intendo, sì parla sottile [18]
11 al cor dolente, che lo fa parlare.
So io che parla di quella gentile, 13
però che spesso ricorda Beatrice,
14 sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.

XLII [XLIII]. Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione [1], ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potessi più degnamente trattare di lei [2]. E di venire 2 a ciò io studio [3] quanto posso, sì com'ella sae veracemente. Sì che, se piacere sarà di colui a cui tutte le cose vivono [4], che la mia vita duri per alquanti anni, io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna [5]. E poi piaccia a colui che 3

14. *intelligenza nova*: facoltà intellettiva mai raggiunta prima.
15. *riceve onore*: è onorata, bene accolta dai beati.
16. *luce*: risplende.
17. *per*: attraverso.
18. *sottile*: difficile.

1. *mirabile visione*: con tale espressione sono dette le apparizioni di santi nei testi agiografici. Qui Dante allude a una apparizione di Beatrice nella sua « nuova qualità ». L'unico dato espresso intorno alle « cose » che vide è l'effetto da esse provocato di « non dire più »: è il *topos*, che percorre tutta la cantica paradisiaca, dell'ineffabile, della visione suprema descritta solo attraverso l'impossibilità di descriverla, trionfo della figura della reticenza. Cfr. *Par.*, I, 5-6: « e vidi *cose* che ridire / né sa né può chi di là su discende ».
2. *più degnamente trattare di lei*: svolgere l'argomento che la riguarda in modo più degno, più consono ad esso. È la volontà di adeguare lo stile all'argomento, di comporre cioè il *poema sacro*.
3. *studio*: mi adopero (lat.).
4. *a cui tutte le cose vivono*: per il volere del quale tutto vive, secondo la formula del Mattutino dei morti: « Regem cui omnia vivunt, venite adoremus ».
5. *dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna*: la sicurezza di tale affermazione non poggia tanto sulle qualità eccezionali di Beatrice, oggetto del dire, quanto sul fatto che per la prima volta si vuole *dicer* (trattare per rima) adeguando il linguaggio al tema, secondo il modello del testo sacro.

è sire de la cortesia [6], che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia saecula benedictus* [7].

6. *sire de la cortesia*: Dio. Cfr. XII, 2: « donna de la cortesia »; VI, 2: « l'altissimo sire »; XXII, 1: « glorioso sire »; XXXI, *Li occhi, dolenti*, 23: « l'etterno sire ».

7. *qui est per omnia saecula benedictus*: chiusa mistica di ringraziamento, comune nei libri in genere di argomento sacro, formula frequente nei Salmi e nelle Epistole paoline. Qui richiama l'epiteto « benedetta » due volte riferito a Beatrice (par. 1 e 3).

INTRODUZIONE

Dante non si dedicò mai a una raccolta organica delle sue rime, se si eccettuino quelle presenti nella *Vita nuova* e le tre canzoni commentate nell'incompiuto *Convivio*. Non fu l'autore di un Canzoniere, quando si dia a questo termine il significato, assunto dal Petrarca in poi, di un'organica raccolta di componimenti che propongono, con maggiore o minore coerenza, con maggiore o minor fedeltà all'intento originario, una storia tematica e stilistica, la storia di un'anima o della vita di un poeta lirico. In questo Dante non deroga dalla costante degli autori di rime fino al suo tempo, autori, come lui, di testi che singolarmente o per gruppi esigui esauriscono in se stessi la propria storia e hanno in se stessi e nel genere a cui appartengono la propria giustificazione e la propria area di riferimento. Così è per le rime di Dante; e quando si parli di *Canzoniere* per designarle, il termine è legittimo per l'uso convenzionale che se ne è fatto, a condizione che si consideri l'« insieme » come un'impressione del lettore postumo di fronte a una raccolta e non come il risultato di un progetto.

Le *Rime* dantesche, come le leggiamo nell'ordinamento proposto dal Barbi (al quale sino ad ora poche obiezioni sono state mosse e pochi ritocchi proposti), sono disposte secondo la cronologia (anch'essa non sempre accertabile) e, all'interno di questa, collocate singolarmente o a gruppi secondo il criterio dell'affinità tematica, dell'argomento.

Qualunque ricostruzione storica o stilistica o tematica delle *Rime* deve dunque partire da questa condizione del testo e può procedere solo per ipotesi critiche ed ermeneutiche estremamente caute, che tendano ad accertare, per ragioni interne o esterne, il tempo e il senso di ciascun componimento in se stesso ed eventualmente in rapporto con gli altri; e questo è appunto il com-

pito affidato alle note e ai commenti alle singole rime e non a una breve introduzione che può solo indicare al lettore alcune costanti e, per quanto è consentito, alcune linee di svolgimento, nella continuità o nel mutamento.

Se ci domandiamo, in esordio, da che derivi, prescindendo dalla suggestione e dal prestigio dell'autore, il rilievo eccezionale che le rime di Dante assumono nell'ambito della poesia a lui contemporanea, la risposta che subito si affaccia chiama in causa l'ampiezza e la profondità della sperimentazione che, in ogni senso, esse conducono lungo una produzione che dura circa l'arco d'un ventennio, dai primi sonetti alle grandi canzoni dell'esilio che si intrecciano con gli inizi del poema. Tale sperimentazione si esprime in un processo d'« inquietudine permanente » (secondo le parole di Contini nella sua *Introduzione* alle *Rime*) e insieme di fermissima determinazione di conoscenza e di verifica, nella prassi dell'esecuzione, di tutte le possibilità e dei contenuti, dei dati linguistici, metrici, formali e tematici che la tradizione romanza e la poesia a lui prossima gli proponevano. Questa inquietudine e questa determinazione di conoscenza e verifica non hanno nulla in comune con quello che in tempi recenti è stato definito come « sperimentalismo » e ne rifiutano la sigla. Questo sta infatti a significare ancora un programma stilistico, la scelta elettiva di un procedimento formale che sono estranei alla sterminata, e sempre critica e conoscitiva, sperimentazione delle rime dantesche. C'è, nella sperimentazione dantesca delle rime estravaganti, non tanto e non solo il manifestarsi e il crescere d'un talento d'eccezione nel senso della profondità e della varietà, ma una « serietà terribile » (CONTINI, *Introd.* cit.) che distingue le vicissitudini delle sue sperimentazioni da quelle pur sensibilmente variate dei suoi contemporanei a lui più vicini, primi fra tutti Guido Guinizelli e l'altro Guido, l'amico suo Cavalcanti. Questa serietà terribile può essere motivata, come afferma ancora il Contini, dal fatto che « la tecnica è in lui una cosa dell'ordine sacrale, è la via del suo esercizio ascetico, indistinguibile dall'ansia di perfezione », ma è anche rifiuto di ogni idolatria formale, è disposizione all'uso strumentale delle tecniche e delle forme più diverse, che mentre le potenzia già tende ad attraversarle e superarle in una prova diversa, la sacralità restando riservata all'idea trascendentale della funzione poetica che si rispecchia, per analogia e metafora, nell'esperimento realizzato nel testo.

L'attenzione estrema al momento tecnico dell'esecuzione e insieme la sua strenua e inesausta variabilità nascono da una duplice esigenza: da un lato, l'adesione alle forme tramandate, la volontà di misurare norme e poetiche della tradizione romanza, dall'altro la verifica del *quantum* di realtà, dall'evento minimo alle grandi prospettive escatologiche, che l'elaborazione poetica consente di sollecitare e ospitare. La poesia siciliana e toscana, la prima lezione dei provenzali (ma che lascia presto tracce ben marcate già in prove come il sonetto *Com più vi fere Amor co' suoi vincastri*), il magistero di Guittone, la convivenza congeniale e questa volta da comprimario con le situazioni e le *dolci rime* dello stilnovo, l'adesione a moduli e suggestioni del Cavalcanti soprattutto nelle rime dell'« amor doloroso » e in canzoni quali *E' m'incresce di me sì duramente* e *Lo doloroso amor che mi conduce*, i modelli della poesia erotico-cortese nella sua forma eudemonistica, mondana e imborghesita, e quelli della poesia comico-realistica, sono presenze, *exempla*, applicazioni concrete di poetiche diverse già tutte presenti sin dalle prove iniziali delle rime dantesche. Il lettore delle *Rime* ha l'impressione, ed è impressione verace, che queste presenze si affianchino e si alternino velocemente almeno sino a tutta la zona comico-realistica occupata dalla tenzone con Forese Donati. Ma l'officina dantesca, il suo *ergasterium*, appare sin qui animata da un'incalzante volontà di conoscenza e verifica delle tematiche, della lingua e delle tecniche che il suo tempo e la tradizione gli offrivano, così inquieta e aperta che impedisce di vedere nel libro delle rime un'enciclopedia, per quanto radicalizzata e prestigiosa, della poesia del suo tempo, nemmeno per questa prima parte di esse, che si viene formando non secondo una piana alternanza o un organico programma, ma come un rapido accumulo. Nelle successive, le tematiche e i dati linguistici e formali assunti dalla tradizione ritorneranno con rilievo autonomo solo per eccezione, come per gioco o ripresa e ripetizione, mentre di norma saranno i materiali di un'elaborazione poetica e dottrinale ad essi irriducibile.

Se si vuole tentare una diacronia essenziale, per sommi capi veramente, di questa elaborazione rispetto ai dati di partenza e alla situazione da cui essa prende le mosse, il primo nome da fare è forse quello di Guittone d'Arezzo che compare agli inizi con la suggestione autorevole del suo stile, dei suoi artifici linguistici e metrici (che appariranno al Dante del *De vulgari eloquentia* così contrastanti all'ideale del volgare illustre: « qui nunquam

se ad curiale vulgare direxit », I, XIII, 1), ma anche con l'autorevolezza di una poesia di alta ambizione dottrinale ed etica; e per quanto difetto di dottrina e di lingua Dante potrà poi rinvenire nel grande aretino, questi si riaffaccerà proprio nelle rime dottrinali più tarde e mature, quando Dante si volgerà all'instaurazione rinnovata di una poesia che sia ammaestramento dottrinale e insieme deprecazione dello stato del mondo; e basti l'esempio supremo di *Doglia mi reca*, la canzone della liberalità, dove i « guittonismi » lessicali e di metrica, i modi insomma di Guittone hanno una presenza rilevante e intenzionale, quasi segno esterno di una lezione mai dimenticata e approfondita per una poesia tesa non alla speculazione, ma all'ammonimento, all'azione, all'intervento sulle cose del mondo (non *ut delectet*, ma *ut doceat* e *ut flectat*, come ricorda l'*Introduzione* di Foster-Boyde alle *Rime*, citando l'Agostino del *De doctrina christiana*).

L'altro dato è, ovviamente, quello che proviene dalla zona stilnovistica delle rime. Un primo stilnovismo è tutto teso, in forme solidali e ortodosse, all'estrinsecazione dell'ispirazione mistico-amorosa (che sarà quella della definizione purgatoriale nel colloquio con Bonagiunta al XXIV del *Purgatorio*) nella cerchia dei fedeli d'amore e chiama in causa la *Vita Nuova* e le rime in essa contenute, con esempi che possono apparire ora come prove escluse (e può essere il caso dei sonetti *De gli occhi della mia donna si move* e *Ne le man vostre, gentil donna mia*), ora come documento parallelo dei modi di una scuola e di una solidarietà eletta ed esclusiva (e si pensa al sonetto *Guido, i' vorrei*), ora come allusione a persone ed episodi che rinviano alla fabula del libello. Ma esso sembra ritornare nell'ultima canzone *Amor, da che convien* come l'eco di una stagione ormai lontana, mentre la prassi della traduzione mistico-sacrale del sentimento amoroso ha ormai perso la sua tensione (dopo tanti percorsi e approfondimenti del tema che stanno fra questi termini estremi) e si distende nel tentativo di una costruzione retorica della situazione amorosa come schema nobilmente ripetibile per indefinite variazioni.

Così a un primo provenzalismo, che tutto insiste sul versante tecnico e linguistico, subentra a distanza nelle rime « petrose » (come bene ha visto il Contini) un secondo, tutto condotto sull'esempio supremo di Arnaut Daniel, ma anche in stretto rapporto (al di là dei dati formali) con tutta la dottrina dell'amor cortese; e la gara col modello diventa allora l'occasione, come si

chiarirà più avanti, per un suo vertiginoso superamento nella tecnica e anche nella situazione tematica e ideologica.

Ma la descrizione di tutti questi dati assunti e rielaborati va vista alla luce di una costante che attraversa tutta la produzione lirica di Dante: il nodo strettissimo fra esecuzione tecnica, meditazione di poetica e speculazione dottrinale. L'analisi di questi aspetti diversi e intrecciati può solo essere affidata, testo dopo testo, ai tentativi, spesso per ipotesi, del commento. Qui si può solo sottolineare come la sperimentazione in profondità di modi che rinviano a diversità di tecnica e di poetica sia un segno della ricerca inquieta e mai soddisfatta ma anche della consapevolezza del limite di ogni corrente di gusto e di poetica, in un orizzonte comprensivo che allude a un'idea della poesia come capacità di ospitare i modi più diversi e anche contrari. È un'idea che nelle *Rime* non trova mai un suo assetto definitivo, facendone un laboratorio ricchissimo e un percorso contrastante e sfuggente alle definizioni complessive. Quanto al momento della speculazione dottrinale e della meditazione teoretica, esso ha il suo luogo per così dire istituzionale e più esplicito nelle rime allegoriche (com'è il caso di *Voi che savete, Parole mie, O dolci rime*) che gravitano intorno alla questione e figura della donna gentile-Filosofia e stanno in stretto e complesso rapporto con le canzoni del *Convivio* (*Voi che 'ntendendo, Amor che ne la mente*), appaiono anzi come i momenti di proiezione sparsa e dissociata di un tema — l'aspra difficoltà e insieme la dolcezza della Filosofia — che nelle canzoni del trattato è invece organicamente sviluppato; e nelle grandi canzoni dottrinali come quella della «leggiadria» (*Poscia ch'Amor*) e quelle — *Doglia mi reca* e *Tre donne* — che segnano l'area estrema del libro e che stanno ai vertici della poesia dell'esilio. Ma resta fermo che il momento della speculazione dottrinale trova il suo luogo di attrazione più frequente e puntuale nella meditazione sulla natura d'Amore e sui suoi rapporti con l'attività poetica che esso ispira, ora come impulso a dire in rima ora come oggetto di definizioni che hanno una loro difficile ma indiscutibile evoluzione.

In una prima fase Amore è ancora figura di divinità, prodotto di un'attività fantasmatica che ne fa una persona, una «sustanzia corporale», ed è il momento più vicino ai modelli provenzali e siculo-toscani (quello messo in discussione nel cap. XXV della *Vita Nuova*, dove si dice che «secondo la veritate... Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia», e

dove la sua figurazione in persona divinizzata è solo concessa come licenza poetica tra le figure e i colori retorici). A questa fase presto si affianca e quasi s'intreccia una nozione essenzialmente stilnovistica-guinizelliana, con un'interiorizzazione dell'amore che « ditta dentro » e una sua collocazione all'interno delle virtù che fanno il cor gentile. L'Amore non è ancora fonte unica e assoluta d'ogni valore, non è ancora, insomma, uno dei nomi di Dio. È l'Amore che dimora nel cuore gentile e che necessita, per divenire operante, dell'intervento della bellezza della donna, come è nella canzone guinizelliana *Al cor gentil.* Così ancora in canzoni dottrinali come la terza del *Convivio, Le dolci rime,* e *Poscia ch'Amor,* Amore « non è considerato elemento costitutivo della nobiltà e della virtù » (come giustamente osserva il Pernicone in E. D., p. 216, col. 2, che aggiunge « potendosi dedurre dalle due canzoni che può esistere la nobiltà e la virtù senza Amore »). In una terza fase, che ha la sua prima e decisiva testimonianza in *Amor che movi tua vertù dal cielo,* l'Amore si definisce come fonte d'ogni bene e valore, potenza insieme cosmica e teologale, virtù sempre operativa, manifestazione stessa dell'operare celeste nell'ambito della creazione. Ma questa assolutizzazione della nozione di Amore, dottrinalmente motivata e di natura teologale, non poteva evitare il confronto con il dio d'Amore e con il determinismo e il fatalismo della tradizione erotico-cortese. In questo confronto si apre uno dei capitoli più compatti e ideologicamente estremi nell'ambito delle *Rime,* quello che parte in minore dalle rime per la pargoletta e giunge sino alla definitiva esperienza delle « petrose ». La situazione dalla quale prendono le mosse sia le rime per la pargoletta sia le rime petrose è quella dell'amore non corrisposto. Ancora una volta nozioni di poetica e di dottrina sono chiamate da Dante, con una coerenza e una serietà che appartengono a lui solo fra i contemporanei, alla verifica della realtà, ricondotte alla stregua dell'evento. Proprio la rinnovata e approfondita nozione teologale dell'Amore, l'affermazione, non in senso metaforico ma letterale, della sua origine celeste trasformano in interrogativo angoscioso e in un dramma della mente l'ipotesi verificata della non corrispondenza amorosa. Nelle rime della pargoletta (e noi crediamo, col Pernicone e in armonia con l'ordinamento del Barbi, che alle due ballate *I' mi son pargoletta* e *Perché ti vedi* e al sonetto *Chi guarderà già mai* vadano annesse in unico gruppo dall'organico sviluppo le due canzoni *Amor che movi* e *Io sento sí d'Amor*) la renitenza all'amore

da parte della giovinetta rappresenta la prima impostazione della questione e ne fornisce una soluzione ancora provvisoria, appoggiata alla giovane età della donna che non può ancora avvertire la potenza d'Amore, che è nozione psicologica e fisiologica di derivazione guinizelliana. « Rinvia a Guinizelli », osserva D. S. Avalle (*Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli, 1977, p. 43) a proposito di un passo del *Convivio* (IV, xx, 7-8) dove si legge: « Sì come se una pietra margarita è male disposta, o vero imperfetta, la vertù celestiale ricever non può, sì come disse quel nobile Guido Guinizelli in una sua canzone che comincia *Al cor gentil ripara sempre Amore*. Puote adunque l'anima stare non bene ne la persona per manco di complessione, o forse per manco di temporale... ». L'incrinatura del principio dell'Amore « ch'a nullo amato amar perdona » appare ancora sanata da un rinvio empirico al dopo, al tempo che deve seguire (« che non s'accorge ancor com'ella piace » in *Amor, che movi*; « io spero tempo che più ragion prenda » in *Io sento sí d'Amor*). Ma la fase della pargoletta è la provvisoria e dubitosa premessa dell'esperienza totalmente negativa delle « petrose ».

Un approccio anche sommario a queste rime impone intanto una constatazione preliminare: l'artificio appare qui esplicitamente dichiarato, come un registro totale sul quale si giocano interamente il rischio e la scommessa dell'invenzione: scommessa con i propri mezzi tecnici ma anche con il *trobar clus* del provenzalismo assunto qui nel suo modello supremo, Arnaut Daniel. Le coordinate entro le quali la convenzione dell'artificio si instaura si definiscono in termini di oltranza linguistica, metrica e stilistica; e allora, in uno spazio preventivamente ridotto e talora minimo di libertà lessicale, metrica e, soprattutto per la sestina *Al poco giorno* e la sestina doppia *Amor tu vedi ben*, melodica, il solo scampo dall'arbitrio e dal gioco verbale sarà l'opposta estrema dilatazione delle possibilità semantiche dei dati fonici, ritmici della parola e della frase, e il massimo di stilizzazione e di costrizione dello strumento sarà paradossalmente l'occasione per sperimentare una pienezza dell'enunciazione prima e al di qua di ogni opzione e coerenza contenutistica. In effetti, nulla è più lontano dalla serrata compagine delle petrose che uno sviluppo di eventi esterni o psicologici, mentre esse si costituiscono tutte intorno ai segni dell'immobilità, del contrasto o della contraddizione. In questo canzoniere quadripartito della disperazione amorosa, lo spostamento dallo stato stilnovistico della dichiara-

zione positiva o della lode d'amore a quello della negazione e della ripulsa non rappresenta una variazione e uno sviluppo interno a quella dichiarazione positiva (com'è, ad esempio, nei testi dell'angoscia e dello sbigottimento del secondo Guido o di Cino, com'è in altre canzoni dantesche della lontananza, del diniego, dell'« amor doloroso »), ma è il suo opposto esatto, il suo rovesciamento nella forma negativa, senza possibilità di sviluppo che non sia quello della *climax* dell'enunciazione; è il suo opposto bloccato in un'immobilità svincolata dal tempo come vicenda e successione. La dichiarazione conclusiva della stanza terza, e centrale, della prima canzone (« ché li dolzi pensier non mi son tolti / né mi son dati per volta di tempo, / ma donna li mi dà ch'ha picciol tempo ») può bene essere assunta per tutte le quattro a indicare i due poli intorno ai quali l'invenzione si costruisce, il *tempo* e il *fatto d'amare* non riamato, e della loro divaricazione assoluta, sì che il tempo rimane vuoto d'eventi e il fatto non può risolversi in storia.

Il virtuosismo e l'oltranza tecnica delle petrose possono essere così abbaglianti da velare la percezione delle acquisizioni dottrinali, degli approfondimenti teoretici, che fanno inscindibilmente corpo con l'invenzione, senza concedere al lettore il sussidio della dichiarazione isolata e programmatica. La prima acquisizione è appunto la capacità di impostare una situazione fuori della storia, del tempo come vicenda e successione. Il tempo è infatti qui esclusivamente il tempo dell'astronomia e della meteorologia; e il *senhal petra*, oltre a valere approssimativamente donna crudele, travalica anche questo valore semantico (che nella lettura critica è solitamente prevalso per un'influenza prevaricatoria della canzone *Così nel mio parlar*) nell'altro ben più decisivo e radicale dell'immobilità, della riduzione al livello minimo, minerale, di ogni possibilità di mutamento. La prospettiva delle petrose è, a guardar bene, prospettiva escatologica, in cui ogni mutamento è eliminato e la casistica della situazione amorosa è svelata nelle sue radici. È un'escatologia totalmente profana, vuota di ogni connotazione teologale, in cui si proiettano e si rivelano il significato e il limite della dottrina e della casistica dell'amor cortese. L'*eros* si traduce in una pura forza cosmica, al pari degli eventi naturali evocati nell'arco delle canzoni, e perde definitivamente la sua univocità positiva. In questa profana escatologia, esso non è più pacificamente principio di salvezza e di elezione, ma ha una sua terribile ambiguità: può essere, senza garanzia

preventiva di dottrina, principio di salvezza o di rovina. Qui si misura anche la distanza dal modello di Arnaut, così vicino talora nella situazione empirica e nella gara di oltranza metrica e, in genere, formale. Quel che nel provenzale è ancora soluzione per così dire locale, frequente ma frammentaria, acquista nelle petrose una maggiore responsabilità, l'invenzione si attenua in rilievo e novità di particolari e tende a costituirsi come paradigma per il quale la vicenda individuale (e non solo biografica ma intellettuale e di poetica) viene commisurata e convalidata sul metro della vicenda cosmica, con una metamorfosi da episodio liricizzabile in destino, in valore e disvalore; quel che nel provenzale è eccezione e singolarità, perciò psicologica aristocrazia, qui diventa solitudine tragica, e quel che perde in storia e notizie acquista in definitività. Il virtuosismo tecnico, tenuto ai livelli alti dello stile tragico, significa dunque nelle petrose anche un nuovo rapporto col reale, quello dell'esperienza amorosa nella forma della dottrina tradizionale che la sosteneva e le stava alle spalle nel momento in cui è condotta ai suoi limiti estremi e superata. Ritornerà a barlumi nei suoi modi convenzionali nei sonetti della seconda corrispondenza con Cino, quella del tempo dell'esilio (e penso al sonetto *Io sono stato con Amore insieme*), ma sarà per memoria lontana, per gioco e citazione; o ancora nella canzone *Amor da che convien*, dove motivi « petrosi », sicilianismi e soprattutto le rime stilnovistiche dell'amor doloroso appaiono come materiale un po' inerte e scontato per un alto esercizio di retorica della situazione amorosa, colta nel momento dell'assenza e del diniego.

Ma il Dante posteriore alle petrose si riassume, ormai, e si appunta nelle due grandi canzoni dottrinali *Tre donne intorno al cor mi son venute* e *Doglia mi reca ne lo core ardire*, in un tempo che è quello dell'esilio e degli inizi del poema. Qui ogni riferimento effettivo alla tradizione cortese (così vivo in precedenti rime dottrinali, come in *Poscia ch'Amor*, la canzone della leggiadria) appare veramente remoto. Qui la poesia dantesca è ormai « nave più lungi dal lito », come informa il sonetto a Cino di quel medesimo giro d'anni, tutta tesa alla ricerca di un uditorio universale, nutrita da un'altissima ambizione parenetica e ispirata, nei suoi temi e nei motivi di fondo, ai vertici della speculazione etica.

Siamo in presenza di due testi che si propongono come considerazioni sullo stato del mondo: più criticamente meditativa

Tre donne, più affidata all'*indignatio* e all'invettiva *Doglia mi reca*. Le due canzoni, vicine nel tempo, appaiono in effetti assai diverse e distanti l'una dall'altra (se si eccettuino le analogie di struttura metrica) non solo nella tematica ma anche nell'atteggiamento di fondo dell'invenzione. In *Tre donne* l'intento dottrinale di illustrare gli aspetti permanenti e le condizioni storiche della giustizia si intreccia con un'esplicita intenzione di rappresentazione allegorica, che va da allusioni scritturali (talora complicate sino ad apparire esoteriche) a immagini di plastica e dolente suggestione. In *Doglia mi reca* l'elogio della liberalità (che si risolve poi sostanzialmente nel suo contrario, nella condanna dell'avarizia, di quella *cupiditas* che è dantescamente l'ostacolo per eccellenza alla giustizia) esclude ogni allegorizzazione e si esprime piuttosto in una successione di metafore di fisica evidenza in cui si traduce, talora con caparbia forzatura pari all'arditezza dell'invenzione, la violenza dell'indignazione e della condanna.

Un dato essenziale accomuna però le due canzoni: la rottura radicale col presente, con lo stato presente del mondo.

In *Tre donne*, la celebre dichiarazione « l'essilio che m'è dato, onor mi tegno »; e in *Doglia mi reca*, « le parole quasi contra tutta gente », stanno a significare non solo una condanna e una separazione, ma l'interruzione di ogni comunicazione solidale anche sul piano del linguaggio, un rovesciamento dei segni. In *Tre donne* il poeta e il suo parlare abitano uno spazio non solitario, perché occupato luminosamente dalle personificazioni della giustizia; ma questa, che nelle sue diverse manifestazioni dovrebbe essere la regola e il decoro del mondo, è « discacciata e stanca, discinta e scalza », è leggibile nel suo valore solo da un esiliato, per antifrasi rispetto alla lettura del mondo. In *Doglia mi reca* l'invito alle donne « voi non dovreste amare » è motivato dall'assenza negli uomini della virtù (« Omo da sé vertù fatto ha lontana »), dall'abietta servitù alla signoria dell'avarizia e della cupidigia. Come in *Tre donne* il mondo appare deserto di giustizia, in *Doglia mi reca* è deserto d'amore, dell'armonioso connubio fra bellezza e virtù. Il punto di vista da cui è dedotto il discorso poetico appare ormai senza uditorio immediato e vertiginosamente dislocato da ogni spunto storico mondano. Il rapporto col reale che la lirica dantesca, nell'arco della sua ventennale vicenda, ha sempre appassionatamente intrattenuto, appare minacciato alle radici. Qui è il risultato estremo delle *Rime*: l'attraversamento della tradizione, di tutte le forme, dalle liriche alle dottrinali alle

allegoriche, che il suo tempo gli offriva, la loro sperimentazione esaustiva in senso orizzontale e verticale, coincide con l'esaurimento di ogni possibilità di rapporto col tipo di realtà a cui quelle forme rinviano. Ma proprio in questi primi anni d'esilio sta nascendo un progetto letterario in cui lirica, dottrina e allegoria perdono le ragioni della loro distinzione per unificarsi in un racconto — quello del viaggio escatologico — e in una poesia come giudizio sul mondo.

A. JACOMUZZI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Il lavoro d'indagine, discussione critica e proposta relativo al testo e al suo ordinamento per l'edizione del '21 ad opera di Michele Barbi è raccolto per la massima parte nei suoi *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze, 1915; inoltre nei *Problemi di critica dantesca, Serie I* (1893-1918), Firenze, 1934 e *Serie II* (1920-27), *ibid.*, 1941; in collaborazione con V. PERNICONE, *Sulla corrispondenza poetica fra Dante e Giovanni Quirini*, in «Studi Danteschi», XXV (1940), pp. 81-129 e *Intorno all'attribuzione del sonetto «E' non è legno»*, *ibid.*, XXVII (1943), pp. 63-93. Per l'edizione nazionale in corso delle opere di Dante, l'edizione critica delle *Rime* è stata affidata a D. De Robertis, che ha già fornito notevoli anticipazioni del suo lavoro tra le quali: *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil Novo* (suppl. n. 27 del «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, 1954); ID., *Tradizione veneta e tradizione estravagante delle rime della «Vita nuova»*, in AA. VV., *Dante e la cultura veneta*, Firenze, 1966, pp. 373-384; ID., *Censimento dei manoscritti delle rime di Dante*, tuttora in via di completamento, ma già apparso per un'ampia sezione a partire da «Studi danteschi», XXVII (1960). Inoltre di G. CONTINI, *Postilla dantesca*, in *Freundesgabe fur E. R. Curtius*, Berna, 1956, pp. 95-102 (ora in *Un'idea di Dante*, Torino, 1970, pp. 225-233) e la delineazione dei momenti fondamentali della tradizione del testo nella *Nota al testo* che segue la sua edizione commentata: G. FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, 1965, pp. 8-14.

Strumento di lavoro e utile sussidio alla lettura critica le *Concordanze delle opere italiane in prosa e del canzoniere di Dante Alighieri*, a cura di E. S. Sheldon e A. C. White, Oxford, 1905; e il recente *Formario, Indice inverso, Liste di frequenza, Tabella di distribuzione delle frequenze* delle *Rime* (incluse quelle della *Vita Nuova*), a cura di M. Alinei (Spogli elettronici dell'italiano delle origini e del duecento, II, 8), Bologna, 1972.

Edizioni.

Si segnalano, anzitutto, per l'ampiezza del commento critico-esegetico e le acquisizioni e precisazioni anche relative al testo e al suo ordinamento:

Rime, a cura di G. Contini, Firenze, 1939, 1946[2].

Dante's Lyric poetry, a cura di K. Foster e P. Boyde, Oxford, 1967.

Rime della « Vita nuova » e della giovinezza, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze, 1956.

Rime della maturità e dell'esilio, a cura di M. Barbi e V. Pernicone, Firenze, 1969.

Oeuvres complètes, Traduction et commentaires par André Pezard, Parigi, Gallimard, 1976.

Altre edizioni: K. WITTE, *Dante Alighieri's Lyrische Gedichte* (1827, in collaborazione con K. F. L. KANNEGIESSER e W. VON LÜDEMAN), Lipsia, 1842[2]; P. FRATICELLI, Firenze, 1834 (1902[6]); G. B. GIULIANI, Firenze, 1863; P. SERAFINI, Firenze, 1883; E. MOORE, Oxford, 1894; A. COSSIO, New York, 1918; A. DELLA TORRE, Firenze, 1919; G. ZONTA, Torino, 1921; M. SCHERILLO, Milano, 1921; D. GUERRI, Genova, 1922; G. L. PASSERINI, Firenze, 1923; L. DI BENEDETTO, Torino, 1928; DANIELE MATTALIA, *ibid.*, 1943; C. GARBOLI, *ibid.*, 1958; G. ALESSI, Roma, 1959; A. DEL MONTE, Milano, 1960; H. S. VERE HODGE, *The odes of Dante* (con trad. inglese), Oxford, 1963; M. PAZZAGLIA, Bologna, 1964; M. APOLLONIO, Milano, 1965; F. CHIAPPELLI, *ibid.*, 1965; P. CUDINI, Milano, 1979.

La critica.

Per le voci relative alle singole rime, si veda la nota bibliografica aggiornata al 1978 che segue ognuna di queste nella *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970 segg.

G. CARDUCCI, *Delle rime di Dante* (Firenze, 1865; Livorno, 1874), in *Opere*, X, 73-202.

K. WITTE, *Dante-Forschungen*, I, Halle, 1869; II, Heilbronn, 1879.

F. DE SANCTIS, *La lirica di Dante*, in *Storia della letteratura italiana* (1870), ora in *Opere*, VIII, Torino, 1962, pp. 65-81.

K. BARTSCH, *Dante's Poetik*, in « Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft », III (1871), pp. 303-367.

E. LAMMA, *Studi sul Canzoniere di Dante*, Bologna, 1886.

V. IMBRIANI, *Studi danteschi*, Firenze, 1891.

E. LAMMA, *Questioni dantesche*, Bologna, 1902.

N. ZINGARELLI, *Il Canzoniere di Dante*, in *Lectura Dantis, Le opere minori*, Firenze, 1906, pp. 131-162.

A. D'ANCONA, *Della «pargoletta» e di altre donne nel poema e nelle Rime di Dante*, in *Scritti danteschi*, Firenze, 1912, pp. 230-252.

E. LAMMA, *sull'ordinamento delle Rime di Dante*, Città di Castello, 1914.

C. H. GRANDGENT, *The Ladies of Dante's Lyrics*, Cambridge (Mass.), 1917.

E. G. PARODI, *Le rime*, nel vol. *Dante. La vita. Le opere*, Milano, 1921.

S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania, 1921 (1959²).

C. DE LOLLIS, *Arnaldo e Guittone* (1922), in *Scrittori d'Italia*, Milano-Napoli, 1968, pp. 3-19.

G. ZONTA, *La lirica di Dante*, in «Giornale stor. della lett. ital.», suppl. N. 19-21 (1922), pp. 45-204.

R. ORTIZ, *Studi sul Canzoniere di Dante*, Bucarest, 1923.

L. DI BENEDETTO, *Fra gli amori di Dante e del Cavalcanti*, Napoli, 1928.

E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlino-Lipsia, 1929 (trad. ital., Milano, 1971³, pp. 23-62).

N. SAPEGNO, *Le rime di Dante*, in «La Cultura», IX (1930), pp. 721-737.

L. PIETROBONO, *Saggi danteschi*, Torino, 1936.

F. MAGGINI, *Dalle rime alla lirica del Paradiso dantesco*, Firenze, 1938.

B. NARDI, *Dante e la cultura medievale*, Bari, 1941 (1949²).

ID., *Nel mondo di Dante*, Roma, 1944, pp. 1-40.

F. BIONDOLILLO, *Poetica e poesia di Dante*, Messina-Firenze, 1948, pp. 1-97.

D. DE ROBERTIS, *Cino e le «imitazioni» dalle rime di Dante*, in «Studi danteschi», XXIX (1950), pp. 103-177.

ID., *Lettura in chiave delle rime di Dante*, appendice a *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, in «Convivium», I (1952), pp. 1-35.

F. FIGURELLI, *Sulle prime rime di Dante*, Alcamo, 1955.

U. Bosco, *Il nuovo stile della poesia dugentesca secondo Dante*, (1955), ora in *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, 1966, pp, 29-54.

P. Renucci, *Dante*, Parigi, 1958.

F. Montanari, *L'esperienza poetica di Dante*, Firenze, 1959, pp. 36-84.

F. Biondolillo, *Le rime amorose di Dante*, Messina-Firenze, 1960.

G. L. Toja, *Dante e Arnaut* nella Introduzione all'edizione delle *Canzoni* di Arnaut Daniel, Firenze, 1960 (particolarmente pp. 65-99).

M. Marti, *Appunti sulle rime giovanili di Dante* (1956) e *Sulla genesi del realismo dantesco* (1960), in *Realismo dantesco e altri studi*, Milano-Napoli, 1961.

M. Fubini, *Metrica e poesia*, I, Milano, 1962, 142 segg.; 168 segg.

K. Foster, *Recent Works on Dante's « Rime »*, in « Le parole e le idee », IV (1962), pp. 255-268.

H. Friedrich, *Epoken der italienischen Lyrik*, Francoforte, 1964 (capp. I-III).

F. Biondolillo, *Le Rime di Dante*, in « Ausonia », XX, nn. 4-5 (1965), pp. 15-29.

P. Boyde, *Dante's Lyric Poetry*, in *The mind of Dante* a cura di U. Limentani, Cambridge, 1965, pp. 79-112.

F. Chiappelli, *Proposta d'interpretazione per la tenzone di Dante con Forese Donati*, in « Giorn. stor. della lett. ital. », LXXXXII (1965), 439, pp. 321-350.

G. Grana, *Appunti sul linguaggio figurato nelle rime di Dante*, in « Convivium », XXXIV (1966), pp. 293-317.

R. Jakobson - P. Valesio, *Vocabulorum constructio in Dante's sonnet « Se vedi gli occhi miei »*, in « Studi danteschi », vol. 43 (1966), pp. 7-33.

M. Barchiesi, *Arte del prologo e arte della transizione*, in « Studi danteschi », XLIV (1967), pp. 128-142.

M. Marti, *Onesto da Bologna, lo Stil Nuovo e Dante*, in « Dante e Bologna nei tempi di Dante », Bologna, 1967.

A. Pézard, *« La rotta gonna ». Glosses et corrections aux textes mineurs de Dante*, I, Firenze-Parigi, 1967.

E. Travi, *Emblematismo dantesco: l'acqua*, in « Annali dell'Ist. Dantesco », I (1967), pp. 225-239 e *passim*.

I. Baldelli, *Dante e i poeti fiorentini del Duecento*, Firenze, 1968.

M. Pazzaglia, *Note sulla metrica delle prime canzoni dantesche*, in « Lingua e stile », III (1968), pp. 319-321.

L. BLASUCCI, *L'esperienza delle «petrose» e il linguaggio della Divina Commedia*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, 1969.

P. GIANNANTONIO, *Dante e l'allegorismo*, Firenze, 1969, pp. 195 segg.

D. DE ROBERTIS, *Il libro della «Vita nuova»*, Firenze, 1970 (2ª ediz. del vol. accresciuta dei due saggi: *Nascita della coscienza letteraria italiana* e *Sulle «Rime»*, già apparsi in altra sede).

I. BALDELLI, *Ritmo e lingua di «Io son venuto al punto della rota»*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a M. Fubini*, I, Padova, 1970.

PH. GUIBERTAU, *La «tenzone» o «disputa avec Forese Donati»*, in «Bullettin de l'Association Guillaume Budé», IV sez., 1970, I, pp. 169-184.

ID., *Les poésies pétreuses de Dante*, *ibid.*, 1970, pp. 273-283.

P. BOYDE, *Dante's Style in his Lyric Poetry*, Cambridge, 1971 (è lo studio più ampio e sistematico sinora apparso sulle *Rime*; trad. ital. *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, 1979).

A. VALLONE, *Lettura interna delle rime di Dante*, Roma, 1971.

A. JACOMUZZI, «Invenzione e artificio nelle "petrose"», in *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Firenze, 1972.

G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La canzone «Montanina»*, in *Artificio dell'eternità*, Verona, 1972, pp. 157-187.

A. VALLONE, *Lettura interna della canzone «Così nel mio parlar voglio esser aspro»*, in AA.VV., *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, 1972.

A. STÄUBLE, *Dantes Lirik und sein Selbsverständnis als Dichter*, in «Deutsches Dante Jahrbuch», 1974-75, nn. 49-50.

E. FENZI, *Boezio e Jean de Meun, filosofia e ragione nelle rime allegoriche di Dante*, in *Studi di filologia e letteratura*, II-III, Genova, 1975, pp. 9-69.

M. MARTI, *Rime realistiche* (*La tenzone e le petrose dantesche*), in «Nuove letture dantesche», VIII (1976), pp. 209-230.

G. AGAMBEN, *Stanze*, Torino, 1977, parte III, *passim* (ma soprattutto il cap. IV).

K. FOSTER, *The two Dantes and other studies*, Londra, 1977 (particolarmente le pp. 15-55).

D. S. AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli, 1977 (soprattutto dall'Introduzione: «Sintesi sui limiti d'amore»).

I. BALDELLI, *Lingua e stile dalle petrose a «Tre donne»*, in «Rassegna della lett. italiana», 1978, 1-2, pp. 5-17.

D. DE ROBERTIS, *Amore e Guido e io*, in «Studi di filologia italiana», XXXVI (1978), pp. 39-65.

M. PERUGI, *Arnaut Daniel in Dante*, in «Studi danteschi», LI (1978), pp. 69-80.

F. BRUGNOLO, *Note sulla canzone trilingue «Ai faux ris» attribuita a Dante*, in L. RITTER SANTINI-E. RAIMONDI, *Retorica e critica letteraria*, Bologna, 1978, pp. 35-68.

C. DEL POPOLO, *Dante «Io sento pianger»*, in «Giornale stor. della lett. ital.», XCVI (1979), n. 493, pp. 135-136.

G. GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, 1981.

NOTA AL TESTO

Il testo della presente edizione è quello dell'edizione einaudiana di Gianfranco Contini del 1946 (seconda edizione «riveduta e aumentata» della prima che è del 1939). Tale edizione riproduce il testo e l'ordinamento dell'edizione del '21, a cura di Michele Barbi (con la sola eccezione della tenzone con Forese, per la quale è fornita la lezione, dal Barbi stesso riveduta, comparsa nel vol. IX degli *Studi danteschi* e poi in *Problemi di critica dantesca*, II), con «lievissime variazioni» di grafia e di punteggiatura. Quanto all'ordinamento proposto dal Barbi (che sembra destinato a reggere nel suo complesso anche allo stato attuale delle ricerche), dei pochi e fondati dubbi e delle eventuali altre soluzioni a cui esso può dare adito, si dà comunque notizia, di volta in volta, nella nota ai singoli testi.

Abbiamo aggiunto, per comodità di consultazione e di confronto, una tavola di corrispondenza numerica con le rime dell'edizione Barbi (che, com'è noto, contiene anche i testi delle rime della *Vita nuova* e del *Convivio*).

1 - Dante da Maiano a diversi rimatori.

Provedi, saggio, ad esta visïone,
e per mercé ne trai vera sentenza.
Dico: una donna di bella fazone,
di cu' el meo cor gradir molto s'agenza, 4
mi fe' d'una ghirlanda donagione,

[1] La corrispondenza poetica con Dante da Maiano (testimoniata solo dall'edizione dei Giunta del 1527) è tra le prove più antiche dell'attività versificatoria di Dante. Il Dante da Maiano, di poco più anziano dell'altro, fu rimatore di una certa autorevolezza nell'ambiente letterario toscano, autore di due sonetti in provenzale e di un canzoniere in volgare in cui appare un guittoniano attardato, di gusto arcaizzante nei temi e nel linguaggio.

In questo sonetto il Maianese propone una sua visione (il dono d'una ghirlanda da parte dell'amata, la camicia di lei indosso al poeta, la comparsa finale d'una morta) alla interpretazione-risposta dei suoi corrispondenti (che saranno, oltre a Dante, Chiaro Davanzati, Guido Orlandi, Salvino Doni, Ricco da Varlungo, ser Cione Ballione). Gli elementi della visione come il gioco letterario dell'interpretazione riprendono una casistica e una tradizione di derivazione provenzale e in genere della letteratura d'oil. La risposta di Dante è da ritenersi anteriore al primo sonetto della *V. N.* (*A ciascun'alma presa*) che ebbe tra i suoi risponditori lo stesso Dante da Maiano in un sonetto (*Di ciò che stato sei dimandatore*) grevemente ironico.

1. *Provedi*: « scruta bene e con cura »; *saggio*: è tra gli attributi medievali del poeta in quanto anche depositario e trasmettitore di sapienza, e qui sta bene poiché i corrispondenti sono chiamati a sciogliere l'enigma della visione.

2. *per mercé*: « per favore, di grazia »; *sentenza*: « senso », il significato autentico che sta sotto la lettera della visione.

3. *Dico*: è formula introduttiva dell'enunciazione (*Inf.*, V, 7: « Dico che quando l'anima mal nata »); *fazone*: « fattezze » del viso (gallicismo, *façon*).

4. *gradir*: con valore transitivo, « appagare »; *s'agenza*: « si compiace » è un provenzalismo (da *agensar*, piacere) come più sotto *donagione*, *vestigione*, *parvenza*.

verde, fronzuta, con bella accoglienza;
appresso mi trovai per vestigione
8 *camicia di suo dosso, a mia parvenza.*

Allor di tanto, amico, mi francai
che dolcemente presila abbracciare:
11 *non si contese, ma ridea la bella.*
Così ridendo, molto la baciai:
del più non dico, ché mi fe' giurare.
14 *E morta, ch'è mia madre, era con ella.*

I a - Dante Alighieri a Dante da Maiano.

Savete giudicar vostra ragione,
o om che pregio di saver portate;

6. *con bella accoglienza*: riferito al modo della donagione. Il dono della ghirlanda è segno convenzionale d'amore, di antica tradizione (come ancora nel *Filocolo* del Boccaccio).
8. *di suo dosso*: « già indossato da lei »; *a mia parvenza*: « secondo che m'apparve » in visione.
9. *mi francai*: « mi rinfrancai, presi coraggio ».
12. « mentre lei rideva »; equivale a *ridente*, secondo un uso antico del gerundio.
14. Il verso finale è di significato incerto, volutamente oscuro e ambiguo. Variando l'interpretazione è stato anche letto: « È morta? ché mia madre era con ella », o « È morta che mia madre era con ella ». Ma che l'oscurità si annidasse soprattutto nella chiusa rispondeva alla convenzione (come per il primo sonetto della *V. N.*), per sottolineare il carattere enigmatico che compete alla visione e per sollecitare la gara delle interpretazioni diverse.

[I a] Dante risponde (ma non propriamente « per le rime », se si eccettua la seconda quartina per la rima *-one*) proponendo una spiegazione di ciascun elemento della visione (ghirlanda, camicia, presenza della morta) e del significato della loro successione.
L'antichità del sonetto, tra i primi dell'Alighieri, è confermata dalla presenza di arcaismi (*v* in luogo di *p* in *Savete-saver*, con iterazione di gusto guittoniano), di allotropi in direzione provenzaleggiante (*com*), francesizzante (*bieltate*) o dell'area meridionale (*aggiate*, *averà*), che dichiarano l'adeguarsi non reattivo a una situazione e abitudine linguistica.

1. *ragione*: « tema, argomento » del sonetto inviato dal Maianese; *razo* indica nei provenzali l'argomento delle rime e la prosa esplicativa di commento. « Ragione » designa quindi il contenuto del sonetto e insieme il suo significato.
2. *portate*: « avete »; è termine di uso elegante e ricorrente in contesti di elogio. Non è certo che Dante conoscesse il nome dell'autore che qui loda (spesso i componimenti di proposta erano inviati anonimi).

per che, vitando aver con voi quistione,
com so rispondo a le parole ornate. 4
Disio verace, u' rado fin si pone,
che mosse di valore o di bieltate,
imagina l'amica oppinïone
significasse il don che pria narrate. 8

Lo vestimento, aggiate vera spene
che fia, da le cui desïate, amore;
e 'n ciò provide vostro spirto bene: 11
dico, pensando l'ovra sua d'allore.
La figura che già morta sorvene
è la fermezza ch'averà nel core. 14

2 - Dante da Maiano a Dante Alighieri.

Per pruova di saper com vale o quanto
lo mastro l'oro, adducelo a lo foco;

3. *vitando... quistione*: « volendo evitare che la discussione con voi si protragga »: è forse dichiarazione di modestia, che spiega il « com so rispondo » che segue.

5. *u'... si pone*: « dove raramente si pone un termine », un desiderio quasi sempre insoddisfatto, non pienamente appagato.

6. *valore*: « virtù ».

7. *imagina... oppinione*: è la proposizione reggente, elegantemente posposta.

11. *provide bene*: « l'anima vostra ha ben capito e s'è ben regolata per questo » (Barbi), o anche « ebbe un giusto presentimento » (Contini), a secondo del senso attribuito a *provide*. La prima interpretazione conserva la rispondenza di senso con la prima parola del sonetto del Maianese (*Provedi*, sia pure in un contesto sintattico diverso); ma il significato latino (« vedere innanzi, antivedere ») confermato dalla prevalenza dell'uso dantesco e la situazione (la visione ha valore di premonizione e presagio) fanno propendere per la seconda.

12. *pensando... d'allore*: « considerando l'abbracciare e il baciare della visione ».

13. *sorvene*: « sopraggiunge ».

14. L'enigmatica figura della « morta » è decifrata come la costanza dell'amore della donna, ferma come la morte.

[2] I cinque sonetti seguenti (tre di Dante da Maiano e due dell'Alighieri) ci sono testimoniati dall'ed. giuntina del 1527 e vanno, presso i moderni, sotto la denominazione del « Duol d'Amore ». Il sonetto di proposta inviato, secondo una consuetudine diffusa, probabilmente anonimo (gli inizi dei due sonetti dell'Alighieri lasciano intendere che questi ignorava il nome del proponente), chiede che si dica quale sia, fra tutti i dolori d'amore, il più grande. Il sonetto, fitto di elementi arcaici, di forme tratte dalla

e, ciò faccendo, chiara e sa se poco,
4 *amico, di pecunia vale o tanto.*
Ed eo, per levar prova del meo canto,
l'adduco a voi, cui paragone voco
di ciascun c'àve in canoscenza loco,
8 *o che di pregio porti loda o vanto.*

E chero a voi col meo canto più saggio
che mi deggiate il dol maggio d'Amore
11 *qual è, per vostra scienza, nominare:*
e ciò non movo per quistioneggiare
(ché già inver' voi so non avria valore),
14 *ma per saver ciò ch'eo vaglio e varraggio.*

2 a - Dante Alighieri a Dante da Maiano.

Qual che voi siate, amico, vostro manto
di scienza parmi tal che non è gioco;

tradizione provenzale e dall'area meridionale, gioca vistosamente (*saper-saver*; *pruova-prova*; *adducelo-adduco*; *meo canto* ai vv. 5 e 9) con l'artificio stilistico delle corrispondenze e delle iterazioni.

1-4. L'orefice per ricavare prove circa la qualità (*com vale*) e il prezzo (*quanto*) dell'oro lo porta al fuoco e così viene a determinare se vale *poco* o *tanto* denaro.

3. *chiara*: « chiarisce », nella forma della prima coniugazione (come il lat. *clarare*).

4. *amico*: così si chiamavano reciprocamente, quand'anche non si conoscevano, i rimatori, idealmente uniti nella corporazione della poesia (cfr. il son. *Se Lippo amico*).

5. *levar prova*: « saggiare ».

6-7. *cui paragone... loco*: « che definisco pietra di paragone per ciascuno che possiede saggezza di giudizio »; pietra di paragone era il diaspro, sul quale i metalli (come l'oro della prima quartina) venivano soffregati per saggiarne la qualità.

9. *chero*: « domando » (lat. *quaero*); è forma già d'uso nella lirica anteriore.

10. *maggio*: « maggiore »; questa forma, nominativale, anche in *Inf.*, VI, 48, *Par.*, XXVI, 29, XXXIII, 55.

12. *e ciò... quistioneggiare*: « non muovo questa domanda per dar l'avvio a sottili questioni »; per *quistioneggiare*, cfr. *Savete giudicar*, 3.

14. *vaglio e varraggio*: « valgo e varrò » nell'eventuale seguito della questione.

[2 a] L'Alighieri risponde al Maianese che, a suo giudizio, il dolore indubbiamente più grande che si prova in amore è l'amare senza essere riamato.

La risposta è per le rime, come non sarà per il sonetto successivo; ma in tutta la tenzone, fitta di rimandi interni, è rispettata la simmetria

sì che, per non saver, d'ira mi coco,
non che laudarvi, sodisfarvi tanto. 4
Sacciate ben (ch'io mi conosco alquanto)
che di saver ver' voi ho men d'un moco,
né per via saggia come voi non voco,
così parete saggio in ciascun canto. 8

Poi piacevi saver lo meo coraggio,
e io 'l vi mostro di menzogna fore,
sì come quei ch'a saggio è 'l suo parlare: 11
certanamente a mia coscienza pare,
chi non è amato, s'elli è amadore,
che 'n cor porti dolor senza paraggio. 14

tra il tema delle quartine, dedicate genericamente all'elogio del corrispondente, e il tema delle terzine, dedicate alla proposta della questione o alla relativa risposta. Preziosità di lessico e di rime, in gara vincente col Maianese, la presenza di provenzalismi, l'*aequivocatio* nelle rime sollecitate dall'interlocutore e il virtuosismo verbale in genere, indicano un tipo di esibizione tecnica condotta nel solco del modello guittoniano.

1. *manto*: è metafora, diffusa in ambito stilnovistico, per « ornamento »; cfr. anche *Poscia ch'Amor*, 13.

3. *d'ira mi coco*: « mi struggo per cruccio, per rammarico ».

6. *ver' voi*: riprende il *ver voi* del v. 13 della proposta; ma vi aggiunge un'iterazione sillabica: *saver-ver*; *moco*: baccello di una leguminosa, che era usato come foraggio, e sta per « cosa minima e di poco conto » (BOCCACCIO, *Filostrato*, V, 32 « Ed i sogni e gli augurii... non montano un moco »).

7. *voco*: « vogo », per scambio di *g* con *c* (Pellegrini), come in *L'Intelligenza*, st. 148 « Gittarsi in mare e vocar vistamente » e altrove; secondo altri (Crescini e Santangelo) un provenzalismo per *vauc* « vado »; non « chiamo » che ripeterebbe il significato della parola in rima del proponente (al v. 6), contro la regola del sonetto che usa le parole in rima equivocando sul significato: *tanto* (molto; solamente), *canto* (canto poetico; parte).

9. *Poi*: « poiché »; *piacevi*: citiamo qui da Contini per la regola Tobler-Mussafia relativa alla « antica collocazione dei pronomi atoni rispetto a verbi di modo finito: a inizio di periodo è obbligatoria l'enclisi (*Andovvi poi lo Vas d'elezione*, *Inf.*, II, 28), pressoché obbligatoria anche dopo particella congiuntiva (*e scolorocci il viso*, *Inf.*, V, 131), altrimenti è di gran lunga più frequente la proclisi »; *coraggio*: provenz. per « cuore », qui nel senso di « pensiero, opinione ».

10. *e*: particella congiuntiva paraipotattica (« apre la reggente, ma la coordina a una subordinata che la precede », Contini); *di menzogna fore*: « sinceramente, fuor di menzogna ».

11. « come colui che parla a un saggio ». Questo tipo di anacoluto con la relativa è diffusamente accertato nell'antico volgare.

12. *certanamente*: « certamente », dal provenz. *certanamen*.

14. *paraggio*: « paragone »; è derivazione francese d'uso comune nella lirica antica.

3 - Dante da Maiano a Dante Alighieri.

Lo vostro fermo dir fino ed orrato
approva ben ciò bon ch'om di voi parla,
ed ancor più, ch'ogni uom fora gravato
4 *di vostra loda intera nominarla;*
ché 'l vostro pregio in tal loco è poggiato
che propiamente om nol poria contarla:
però qual vera loda al vostro stato
8 *crede parlando dar, dico disparla.*

Dite ch'amare e non essere amato
ène lo dol che più d'Amore dole,
11 *e manti dicon che più v'ha dol maggio:*
onde umil prego non vi sia disgrato
vostro saver che chiari ancor, se vole,
14 *se 'l vero, o no, di ciò mi mostra saggio.*

[3] Replica di Dante da Maiano (del sonetto precedente è ripresa la rima in *-aggio*) nella quale si obietta che esiste, a parere di alcuni, un dolore maggiore che l'amare senza essere riamati. Si chiede in proposito l'opinione dell'interlocutore. Nella Giuntina del '27 il sonetto è intestato a Dante Alighieri « certamente per confusione d'origine tipografica » (R. Bettarini nella premessa a DANTE DA MAIANO, *Rime*, Firenze, 1969) che richiede la correzione operata dal Barbi e qui accolta, come anche nella edizione critica della Bettarini sopra citata.

1. *fermo*: « sicuro »; *dir*: è il dire poetico, il *dittare*, replicato ai vv. 9 e 11; *fino*: « raffinato, elegante »; *orrato*: forma sincopata per « onorato ».
2. « conferma buono ciò che di voi si dice »; *om*: forma impersonale, come ai vv. 3 e 6.
5. *poggiato*: « salito » (provenzalismo, cfr. *Io son venuto*, 24).
6. *propriamente*: « in maniera appropriata, adeguata »; *contarla*: « raccontarla, descriverla ».
7. *però qual*: « perciò qual uomo, chiunque ».
8. *disparla*: « contraddice il suo parlare » (come *dire* e *disdire*); non propriamente nel senso di « non si fa intendere » (Barbi) o « sragiona » (Tommaseo), ma « non parla, come se non parlasse ».
10. *ène*: « è », con epitesi frequente in parole tronche.
11. *manti*: « molti » (dal provenz. *maint*).
12. *disgrato*: « sgradito » (Cino da Pistoia: « Tutto che altrui aggrada a me disgrada »).
13. *chiari*: « dichiari ».
14. « se il saggio (i saggi in Amore, i *manti* del v. 11) dice o no il vero su questo argomento »; altri (Pellegrini, Contini) interpretano *saggio* per « esperimento »; cfr. il son. *Provedi, saggio*.

3 a - Dante Alighieri a Dante da Maiano.

Non canoscendo, amico, vostro nomo,
donde che mova chi con meco parla,
conosco ben che scienz'à di gran nomo,
sì che di quanti saccio nessun par l'à: 4
ché si pò ben canoscere d'un omo,
ragionando, se ha senno, che ben par là;
conven poi voi laudar sanza far nomo,
è forte a lingua mia di ciò com parla. 8

[3 a] Dante conferma la sua sentenza sul « maggio dol » d'Amore, senza alcuna argomentazione: resta dunque ribadito il carattere occasionale e pretestuoso che attribuisce alla questione, per un esercizio retorico sempre più accanito.

Con questo sonetto che ripete del precedente lo schema metrico, la parola-rima *parla* e la rima in *-ato*, che abbonda di ripetizioni e paranomasie (*conoscere*; *amico*, *amato*, *amore*; *dol*, *dolor*), che esibisce rime che sono tutte ricche ed equivoche e talora composte, Dante attinge il punto massimo del virtuosismo formale di tipo guittoniano, nell'ambito ancora modesto dell'*ornatus facilis*, dell'intervento retorico che non tocca il livello dei significati; e chiude vittorioso la sua partita con l'interlocutore (il successivo sonetto del Maianese, *Lasso lo dol*, nel quale questi prega Dante a buon diritto di fornire argomenti e autorità per la sua tesi, resterà senza risposta).

2. *donde che*: « da qualunque parte ».

3. *nomo*: « nome, nominanza, fama ».

4. « di quanti conosco nessuno la (*scienza*) possiede eguale, pari alla vostra »; *par l'à*: è rima composta, come al v. 6 *par là* (l'*aequivocatio* gioca su « l'avere pari » del primo caso e sull'« apparire là » del secondo); della rima composta, di gusto provenzaleggiante e guittoniano, perdura qualche esempio nella *Commedia* (*Inf.*, VII, 28 *pur lì* – *urli*; XXVIII, 123 *Oh me!* – *chiome*; XXX, 87 *non ci ha* – *sconcia*; *Purg.*, XIX, 34 *almen tre* – *ventre*).

6. *ragionando*: « discorrendo, parlando con lui » o « quando discorre, argomenta »; *che*: è relativo, riferito a *senno*.

7-8. Il distico, faticoso e anche oscuro, è alquanto controverso nella lezione e nel senso. Il comm. Barbi-Maggini interpreta: « Poiché (*poi* posposto) bisogna lodarvi senza fare il nome, è difficile per la mia lingua come possa parlare di questo ». Al v. 7 l'ed. Giuntina reca *sara fornomo*, ed è stata variamente corretta: dal Pellegrini (discostandosi molto dal testo): « Conven, poi voi laudar saria *for nomo* (indicibilmente) / forte a la lingua mia, di ciò camparla »; dal Crescini: « Conven poi voi laudar sanza for nomo, / è forte a lingua mia dir ciò c'om parla » (dove *fornomo* deriverebbe dal lat. medievale *forònòmus*, colui che *porta un nome* ben adeguato, e il passo indicherebbe la necessità di « lodarvi come anonimo », cioè senza il nome che vi compete); dal Santangelo: « Conven (sott. lodarvi), poi voi laudar sarà for (senza) nomo, / E fort'è a lingua mia dir ciò c'om parla »; infine il Marti, non persuaso della lezione emendata della Soc. Dant., propone il restauro integrale del testo della Giuntina che gli appare bene interpretabile, leggendo: « conven poi voi laudar, sarà fornomo / e forte a lingua

Amico (certo sonde, acciò ch'amato
per amore aggio), sacci ben, chi ama,
11 se non è amato, lo maggior dol porta;
ché tal dolor ten sotto suo camato
tutti altri, e capo di ciascun si chiama:
14 da ciò ven quanta pena Amore porta.

3 b - Dante da Maiano a Dante Alighieri.

Lasso, lo dol che più mi dole e serra
è ringraziar, ben non sapendo como;
per me più saggio converriasi, como
4 *vostro saver, ched ogni quistion serra.*
Del dol che manta gente dite s'erra
è tal voler qual voi lor non ha como;

mia, di ciò com parla » e intendendo: « poiché è giusto laudarvi... ciò sarà senza che io possa dire il vostro nome e perciò più difficile alla mia lingua, quando parla di ciò (della vostra lode) ».

9. *sonde*: forma arcaica per *sonne*, « ne sono ».

10. *per amore*: « amare per amore » è formula usata per designare la passione amorosa, distinta dal generico amare, voler bene; « amica per amore » è, nella *Rettorica* di Brunetto Latini (ed. Maggini, 81, 25), l'amante.

12. *sotto suo camato*: « sotto la sua forza, il suo potere »; *camato*: è propriamente una bacchetta usata per battere la lana e i panni.

[3 b] Il poeta, dopo le lodi al suo interlocutore e dopo aver riproposto (in termini oscurissimi) la questione, prega l'Alighieri di chiarire ulteriormente il suo parere e di definire la questione adducendo *auctoritates* ed esempi idonei. Il sonetto riprende rime equivoche, la rima in *-omo* e la parola rima *porta*.

A questo sonetto non abbiamo risposta da parte di Dante.

1. *Lasso*: « Ahimè »; il valore aggettivale del termine è ormai riassorbito nella funzione esclamativa, frequente soprattutto in esordio; la *replicatio* di *dol -dole* è anche allusione al complesso della tenzone, che è del duol d'amore (cfr. Foster-Boyde); *serra*: « stringe, tormenta ».

3. *per me... converriasi*: « al posto mio ci vorrebbe uno più saggio ».

4. *serra*: « definisce e conclude »; il sogg. è *vostro saver*.

5-6. I due versi sono oscurissimi. Riportiamo l'interpretazione tentata da Barbi-Maggini, come la più vicina, forse, alla lettera del testo: « Del dolore in cui dite che parecchia gente si smarrisce, è che la loro impossibilità (*lor non ha como* = il loro non esserci modo, il non aver come) vuole tale cosa quale voglio (*voi*) io ora (cioè si dolgono perché tendono a cosa in cui non riescono — essere amati — come ora io mi dolgo non riuscendo a ringraziarvi) ».

el proprio sì disio saver dol como,
di ciò sovente, dico, essendo a serra. 8

Però pregh'eo ch'argomentiate, saggio,
d'autorità mostrando ciò che porta
di voi la 'mpresa, acciò che sia più chiara; 11
e poi parrà, parlando di ciò, chiara,
quale più chiarirem dol pena porta,
d'ello assegnando, amico, prov'e saggio. 14

4 - Dante da Maiano a Dante Alighieri.

Amor mi fa sì fedelmente amare
e sì distretto m'àve en suo disire
che solo un'ora non poria partire
lo core meo da lo suo pensare. 4

7-8. Sempre il Barbi-Maggini: « Io veramente desidero conoscere quale è proprio il dolore, trovandomi spesso in angustia su questo dubbio »; ma *essendo a serra* può anche voler dire « essendo io serrato, tormentato » da questo dolore.

10. *d'autorità*: adducendo *auctoritates* e sentenze autorevoli, come in una scolastica *quaestio disputata*; *porta*: « contiene »; *di voi la 'mpresa*: « il vostro assunto, la vostra posizione » sull'argomento.

12. *e poi*: « e dopo che »; *parrà... chiara*: « la questione apparirà chiarita ».

13. « chiariremo quale dolore porta più pena ».

14. *prov'e saggio*: « le prove (dell'argomentazione) e il saggio (degli esempi addotti) ».

[4] Un'altra breve corrispondenza – due sonetti – sul tema della potenza d'Amore. Nel sonetto di proposta il Maianese dichiara di non poter combattere contro la potenza d'Amore; ma contro sta l'autorità d'Ovidio che dà invece prescrizioni « per lo mal d'Amor guarire ».

Nel sonetto di risposta Dante conferma l'amico nella sua opinione sulla invincibilità d'Amore: tutte le qualità e virtù umane possono essere usate per compiacerlo e servirlo, ma sono insufficienti a contrastarlo.

1. *fedelmente*: con costanza di vassallaggio, di fedele al servizio d'amore.

2. *distretto m'ave*: « mi tiene avvinto »; *distretto* è intensivo di stretto, da *distringer* (come in Jacopo da Lentini, *Maravigliosamente / un amor mi distringe*; ed anche nelle rime del Maianese, *Tanto amorosamente mi distringe*, al v. 24 « che vostro amore distretto mi tene » e altrove; ma è termine diffuso in questa accezione del vincolo d'amore).

3. *partire*: « dividere, allontanare ».

D'Ovidio ciò mi son miso a provare
che disse per lo mal d'Amor guarire,
e ciò ver' me non val mai che mentire;
8 *per ch'eo mi rendo a sol merzé chiamare.*

E ben conosco omai veracemente
che 'nverso Amor non val forza ned arte,
11 *ingegno né leggenda ch'omo trovi,*
mai che merzede ed esser sofferente
e ben servir: così n'àve omo parte.
14 *Provedi, amico saggio, se l'approvi.*

4a - Dante Alighieri a Dante da Maiano.

Savere e cortesia, ingegno ed arte,
nobilitate, bellezza e riccore,
fortezza e umiltate e largo core,
4 prodezza ed eccellenza, giunte e sparte,
este grazie e vertuti in onne parte

5-6. « Mi son messo a provare d'Ovidio ciò che disse per guarire il male d'Amore », nei *Remedia Amoris* (che Dante cita in *V. N.*, XXV, 9).

7. *ver me*: « verso di me, nei miei confronti »; *non val mai che*: « non vale più che » (dal lat. *magis quam*).

8. « Perciò mi arrendo, cedo alla richiesta di grazia », come all'unica soluzione possibile.

11. *leggenda*: « formula di scongiuro » contro i malanni; o, più probabilmente (data l'allusione al libro d'Ovidio) « cosa da leggersi, trattato ».

12. *mai che*: cfr. v. 7; *esser sofferente*: « sopportare con pazienza ».

13. *ben servir*: tecnicismo del linguaggio cortese per « amare con fedeltà »; *n'àve omo parte*: « ne prende parte », ottenendo d'essere amato.

14. *Provedi*: « bada, esamina con attenzione », come nell'*incipit* del son. *Provedi saggio*.

[4a] 1. *ingegno ed arte*: i due termini vanno in coppia e indicano le doti naturali e quelle acquisite con l'esercizio; qui replicano agli stessi del son. precedente, vv. 10-11.

2. *riccore*: « ricchezza, potere » (prov. *ricor*) è attestato in Guittone, in Chiaro Davanzati e nello stesso Dante da Maiano (*Rime*, XLII).

3. *largo core*: « cuore liberale, generoso ».

4. *giunte e sparte*: « tutte insieme e singolarmente ».

5. *in onne parte*: « sempre e dovunque »; ma Pézard legge *parte* come equivalente del francese *parti*, « combattimento » (in questo caso amoroso), che trova corrispondenza nella *battaglia* del v. 14.

con lo piacer di lor vincono Amore:
una più ch'altra ben ha più valore
inverso lui, ma ciascuna n'ha parte. 8

Onde se voli, amico, che ti vaglia
vertute naturale od accidente,
con lealtà in piacer d'Amor l'adovra, 11
e non a contastar sua graziosa ovra:
ché nulla cosa gli è incontro possente,
volendo prender om con lui battaglia. 14

5

Se Lippo amico se' tu che mi leggi,
davanti che proveggi
a le parole che dir ti prometto,
da parte di colui che mi t'ha scritto
in tua balia mi metto 5

6. *con lo piacer*: con valore oggettivo, « con la piacevolezza che hanno » (non che « dànno o procurano »), come in *Deh, Violetta*, 7; *vincono*: « inducono Amore a corrispondere » (Barbi-Maggini).

7-8. « Sono diversamente pregevoli al suo (d'Amore) confronto, ma ciascuna ne partecipa ».

11. *in piacer d'Amor*: «per render piacere ad Amore»; *l'adovra*: «adoperala » (la virtù naturale o quella accidentale, acquisita).

12. *ovra*: « potenza operativa ».

[5] Questo sonetto doppio o rinterzato (al primo e al terzo verso d'ogni quartina e al secondo d'ogni terzina è intercalato un settenario che rima col verso precedente) accompagna e raccomanda una *pulcella nuda*, la stanza di canzone *Lo meo servente core*, l'uno e l'altra, secondo un uso dei rimatori, personificati (v. anche il son. *Messer Brunetto*). Il destinatario è da identificarsi, con ogni probabilità, con Lippo Pasci de' Bardi, di cui si ha notizia certa come autore di qualche sonetto e come fiorentino legato a una cerchia di rapporti e amicizie d'ambito dantesco; ma la sua figura esce dal limbo delle scarse notizie se si riconosce in lui l'Amico di Dante e l'autore di canzoni e sonetti che formano l'anonima *Corona di casistica amorosa* del cod. Vaticano lat. 3793, come propone G. Gorni, *Lippo amico*, in « Studi di filologia italiana », XXXIV (1976) e *Guido, i' vorrei che tu e Lippo ed io*, id., XXXVI (1978). È indubbia la datazione antica di questo componimento (Dante scrive a Lippo durante il soggiorno bolognese?), come dichiara anche la sua struttura metrica, d'origine guittoniana.

1. *amico*: con valore appositivo (e non vocativo) a determinare il destinatario dal quale il sonetto vuole essere letto. È stilema guittoniano.

2. *proveggi*: « prenda cura, consideri ».

4. *scritto*: in rima con *ètto* ed *étto* « sta per rima aretina o meglio guittoniana » (Contini).

e recoti salute quali eleggi.
Per tuo onor audir prego mi deggi
e con l'udir richeggi
ad ascoltar la mente e lo 'ntelletto:
10 io che m'appello umile sonetto,
davanti al tuo cospetto
vegno, perché al non caler non feggi.

Lo qual ti guido esta pulcella nuda,
che ven di dietro a me sì vergognosa
15 ch'a torto gir non osa,
perch'ella non ha vesta in che si chiuda;
e priego il gentil cor che 'n te riposa
che la rivesta e tegnala per druda,
sì che sia conosciuda
20 e possa andar là 'vunque è disïosa.

6

Lo meo servente core
vi raccomandi Amor, che vi l'ha dato,

6. « Ti porto i saluti che tu desideri »; è, come in un'epistola, la *salutatio* di questo sonetto di accompagnamento; *salute*: vale « saluti » ed è plurale di *saluta*, secondo un uso attestato ancora in Boccaccio, *Filostrato*, III, 69, 7, ma anche nel *Tristano Riccardiano*, nel *Detto d'Amore*, in G. Villani (nel *Fiore*, CCXVI, 1, « Molte salute, madonna, v'apporto ».

7-10. « Per il tuo onore (in nome delle virtù che ti fanno onore) prego che tu mi debba udire e che tu richieda d'ascolto, oltre che l'udito, la mente e l'intelletto ».

12. « perché tu non cada in noncuranza »; *feggi*: da *fedire* (forma differenziata di *ferire*) presente anche nel Dante della *Commedia*, con valore ora di « ferire, colpire », ora di « tendere », ora di « dirigersi »; in quest'ultima accezione (come in *Purg.*, IX, 25: « Forse questa fiede / pur qui per uso... ») sembra da intendersi qui, nel senso di « andare verso », di cedere al *non caler*, cui si oppone *al tuo cospetto / vegno* da parte del sonetto.

13. *Pulcella nuda*: è la stanza di canzone che segue. La personificazione di canzoni e ballate in giovani fanciulle è una costante di quasi tutti i congedi danteschi; ma questa stanza è *nuda*, perché priva di commento o, più probabilmente, di note musicali (e si veda, a conferma, *Per una ghirlandetta*, vv. 18-21).

18. *druda*: « amica cara » (cfr. « l'amoroso drudo » di *Par.*, XII, 55, per S. Domenico).

[6] Stanza di canzone, pensata e composta come autonoma, che il poeta invia alla donna amata (una lettera in versi, sul modello del *breu* proven-

e Merzé d'altro lato
di me vi rechi alcuna rimembranza;
ché, del vostro valore 5
avanti ch'io mi sia guari allungato,
mi tien già confortato
di ritornar la mia dolce speranza.
Deo, quanto fie poca addimoranza,
secondo il mio parvente: 10
ché mi volge sovente
la mente per mirar vostra sembianza;
per che ne lo meo gire e addimorando,
gentil mia donna, a voi mi raccomando.

7

La dispietata mente, che pur mira
di retro al tempo che se n'è andato,

zale). Il mittente, già in viaggio o sul punto di partire, affida il suo cuore alla donna, con la buona speranza di ritornare presto.

1. La stanza comincia con un settenario (contro *V. E.*, II, XII, 6; che vuole che nello stile tragico – e dunque nella canzone – « vincat endecasillabum et principiet »); ma qui si tratta di una stanza a sé stante, assimilabile quindi allo stile mezzano del sonetto e della ballata.

3. *d'altro lato*: « dall'altro fianco », il sinistro, a destra della donna stando l'Amore.

5. *valore*: l'astratto per il concreto, l'insieme delle virtù per la donna.

6. *guari allungato*: « alquanto allontanato ».

9-10. « O Dio, quanto durerà poco lo star lontano, secondo il mio parere »; *addimoranza*: è lo « star lontano »; *parvente*: (prov. *parven*) per « parere, opinione » è anche nel primo sonetto della *V. N.*, al v. 3: « in ciò che mi rescrivan suo parvente »; il Di Benedetto interpreta, non meno persuasivamente: « quanto lunga mi sembrerà la breve dimora che farò lungi da voi ».

11-12. La memoria (*mente*, in rima interna con *sovente*) che fa volgere spesso il partente verso il luogo dove sta la donna è la motivazione del *mio parvente*, circa la probabilità di un sollecito ritorno.

[7] È una canzone di lontananza, anche questa nello stile delle *letras* o *breus* provenzali. Il poeta lontano dalla donna amata invoca il soccorso di un suo saluto d'amore, dichiarandosi in una condizione ormai estrema, vicino alla morte, per la lontananza e per l'incertezza dell'amore di lei. Tutte le referenze essenziali (datazione, i luoghi rispettivamente del poeta e della donna, il nome della donna) sono incerte e discutibili. Ragioni di lessico e di stile, la presenza convenzionale di luoghi comuni alla tradizione siciliana e prestilnovistica infirmano l'ipotesi della collocazione nel periodo

da l'un de' lati mi combatte il core;
e 'l disio amoroso, che mi tira
5 ver' lo dolce paese c'ho lasciato,
d'altra part'è con la forza d'Amore;
né dentro i' sento tanto di valore
che lungiamente i' possa far difesa,
gentil madonna, se da voi non vene:
10 però, se a voi convene
ad iscampo di lui mai fare impresa,
piacciavi di mandar vostra salute,
che sia conforto de la sua virtute.

Piacciavi, donna mia, non venir meno
15 a questo punto al cor che tanto v'ama,
poi sol da voi lo suo soccorso attende;
ché buon signor già non ristringe freno
per soccorrer lo servo quando 'l chiama,

d'esilio (cui la lontananza quasi immedicabile può a prima vista far pensare) e persuadono ad una datazione anteriore, rinviano al primo anche se avanzato tirocinio poetico; e questa potrebbe essere la prima canzone di Dante. È stato anche osservato (Foster-Boyde) che qui, come non avviene in rime più tarde, si sottolineano le *ragioni* per le quali la donna dovrebbe avere pietà, secondo le parole delle *Rettorica* di Brunetto: « Altressì uno amante chiamando merzé alla sua donna dice parole e ragioni molte ». Per i luoghi si fanno i nomi di Bologna e Firenze; quanto alla donna, si va dalla prima donna dello schermo fino a Beatrice, ma questa ancora al di qua del trattamento beatificante della *V. N.* e dello stilnovismo più misticamente acceso.

1. *dispietata mente*: « memoria spietata » (*dis* è qui prefisso intensivo).

2-6. Due diverse tensioni della nostalgia amorosa: l'una temporale (verso il « tempo che se n'è andato »), l'altra spaziale (verso il « dolce paese c'ho lasciato »), convergenti verso un unico oggetto, la donna amata, e messe in campo con lessico e situazioni di battaglia, che si prolungano per tutta la stanza, e oltre (*combatte, forza, valore, difesa, fare impresa, salute* ecc...); *dolce paese*: Firenze?

10. *se a voi convene*: « se vi si addice »; il *se* è asseverativo, in coppia col *mai* del verso successivo.

11. *fare impresa*: « intraprendere un'azione onorevole ».

12. *salute*: è il saluto, ma implica anche la *salutem*, lo scampo del poeta combattuto e, più remotamente e stilnovisticamente, la salvezza spirituale.

13. *che... virtute*: « che ridia vigore alle sue forze ». In *Par.*, XI, 56 (ma con virtù in funzione attiva) « de la sua gran virtute alcun conforto ».

14. *Piacciavi*: è ripetizione del v. 12.

16. *poi*: « poiché ».

L'esordio del sonetto *Non mi poriano già mai far ammenda*
in un codice del 1287

(Bologna, Archivio di Stato, Memoriale 69, fol. 203).

ché non pur lui, ma suo onor difende.
E certo la sua doglia più m'incende, 20
quand' i' mi penso ben, donna, che vui
per man d'Amor là entro pinta sete:
così e voi dovete
vie maggiormente aver cura di lui;
ché Que' da cui convien che 'l ben s'appari, 25
per l'imagine sua ne tien più cari.

Se dir voleste, dolce mia speranza,
di dare indugio a quel ch'io vi domando,
sacciate che l'attender io non posso;
ch'i' sono al fine de la mia possanza. 30
E ciò conoscer voi dovete, quando
l'ultima speme a cercar mi son mosso;
ché tutti incarchi sostenere a dosso
de' l'uomo infin al peso ch'è mortale,
prima che 'l suo maggiore amico provi, 35
poi non sa qual lo trovi:

19. *onor*: da intendersi (col Contini) piuttosto come « possesso, giurisdizione », in senso feudale e provenzale. Questa stanza è uno dei luoghi delle rime in cui le connotazioni feudali del rapporto amoroso sono più fitte ed esplicite.

20-22. La doglia del cuore tanto più accende il poeta quand'egli considera che la stessa figura della donna è dipinta in esso. Il cuore come parete sulla quale è dipinta l'immagine della donna è altra situazione convenzionale (JACOPO DA LENTINI, *Maravigliosamente*, 10-11: *In cor par ch'eo vi porti / pinta como parete*; e anche, per il motivo doglia-fuoco, *Al cor m'arde una doglia / com'om che ten lo foco*); *vui*: sicilianismo, che compare in altri luoghi delle *Rime*, sempre in rima.

23. *e*: rafforzativo.

25. *Que'*: non si tratta d'Amore, ma di Dio creatore, che ci ha fatto, appunto, a sua immagine; *s'appari*: « s'impari, si apprenda ».

27-28. « Se volete dirmi di rinviare oltre ciò che vi chiedo », di attendere.

29. *sacciate*: è forma meridionale (un solo riscontro, a ritroso, in *Qual che voi siate*, 5) e un altro indizio arcaico della canzone, vicina alle suggestioni anche linguistiche della lirica siciliana; *l'attender io non posso*: « non reggo l'attesa » perché all'estremo delle forze (potere è usato transitivamente).

31. *quando*: causale, « poiché ».

32. *l'ultima speme*: è il rivolgersi direttamente alla donna amata.

33-34. L'uomo deve sostenere tutti i pesi, fino a quello che lo porta all'estremo della vita; *peso ch'è mortale*: compare per la prima volta la metafora del peso-arma, che ritornerà con rilievo potente in *Così nel mio parlar*, 20-21.

36. *poi*: « poiché ».

e s'elli avven che li risponda male,
cosa non è che costi tanto cara,
ché morte n'ha più tosto e più amara.

40 E voi pur sete quella ch'io più amo,
e che far mi potete maggior dono,
e 'n cui la mia speranza più riposa;
ché sol per voi servir la vita bramo,
e quelle cose che a voi onor sono
45 dimando e voglio: ogni altra m'è noiosa.
Dar mi potete ciò ch'altri non m'osa,
ché 'l sì e 'l no di me in vostra mano
ha posto Amore; ond'io grande mi tegno.
La fede ch'eo v'assegno
50 muove dal portamento vostro umano;
ché ciascun che vi mira, in veritate
di fuor conosce che dentro è pietate.

Dunque vostra salute omai si mova,
e vegna dentro al cor, che lei aspetta,
55 gentil madonna, come avete inteso:
ma sappia che l'entrar di lui si trova

37-39. La richiesta di soccorso all'amico, umiliata e negata, è motivo frequente, con varianti che vanno da *Doglia mi reca* (ai vv. 119-122) a quelle segnate dall'esilio, a *Purg.*, XVII, 59-60; qui il rifiuto è indicato come la cosa più dura, poiché affretta la morte e la rende più amara.

40. L'attacco della stanza, la più compatta e intensa della canzone, è retoricamente marcato dalla iterazione della *e* all'inizio dei primi tre versi.

43. *n' cui... riposa*: si pensa a *Par.*, XXXI, 79: « O donna in cui la mia speranza vige ».

45. *noiosa*: « tormentosa e spiacevole ».

46. *non m'osa*: « non può, non è in grado di darmi » (cfr. *Amor che movi*, 37).

47. *'l si e 'l no*: la vita e la morte; la stessa formula, con senso diverso, in *Inf.*, VIII, 111.

48. *grande*: « onorato, nobile », perché « in vostra mano »; Contini: « molto mi vanto » (intendendo *grande* come avverbio).

49. *fede*: « fiducia ».

50. *umano*: « nobilmente benigno ».

52. *pietà*: non solo passiva « misericordia », ma anche pietà come nobile e attiva disposizione dell'animo, secondo la precisazione di *Conv.*, II, x, 6.

53. *salute*: il saluto.

56-61. Poiché la porta del cuore è serrata dalla saetta d'Amore, essa si aprirà solo ai suoi messi; il saluto della donna dovrà dunque essere saluto amoroso; *l'entrare*: « l'ingresso ».

serrato forte da quella saetta
ch'Amor lanciò lo giorno ch'i' fui preso;
per che l'entrare a tutt'altri è conteso,
fuor ch'a' messi d'Amor, ch'aprir lo sanno 60
per volontà de la vertù che 'l serra:
onde ne la mia guerra
la sua venuta mi sarebbe danno,
sed ella fosse sanza compagnia
de' messi del signor che m'ha in balia. 65
Canzone, il tuo cammin vuol esser corto;
ché tu sai ben che poco tempo omai
puote aver luogo quel per che tu vai.

8

Non mi poriano già mai fare ammenda
de lor gran fallo gli occhi miei, sed elli
non s'accecasser, poi la Garisenda
torre miraro co' risguardi belli, 4

66. *corto*: « rapido, spedito ».

67-68. « poiché tu sai bene che ormai per poco tempo è possibile (*puote*) che riesca (*aver luogo*) ciò per cui sei mandato » (Barbi-Maggini), per la ragione esposta ai vv. 29-30.

[8] Il sonetto fu composto non dopo il 1287, anno in cui fu trascritto nel Memoriale del notaio bolognese Enrichetto delle Querce, dove compare anonimo. A Dante è attribuito da un autorevole gruppo di manoscritti, appartenente per altro a una sola famiglia. Si tratta, come scrive il Contini, di « una divertita iperbole di scuola », sullo spunto della Garisenda, la torre pendente di Bologna. Dante rimprovera i suoi occhi perché, presi nell'ammirazione della Garisenda, non conobbero, pur vedendola, la bellezza e il potere di seduzione di una donna, illustre o celebrata, della città; o perché (ma è interpretazione di poco senso) non prestarono la dovuta attenzione alla torre più alta, quella degli Asinelli. Il sonetto, in armonia col suo carattere giocoso, ha dell'enigma, soprattutto per la difficoltà di identificare con certezza il *quella* del v. 5. In esso si può anche scorgere un indizio per la conferma di un soggiorno di Dante in Bologna.

1-3. Il poeta è in lite con i propri occhi, i quali non potrebbero mai espiare la colpa che hanno nei suoi confronti, se non con la pena dell'abbacinamento.

4. *co' risguardi belli*: questi risguardi sono stati interpretati come finestrelle della torre (Parodi), piccoli balconi che fungevano da *bella vista*, *bellosguardo* (Lovarini), infine come « merli » che coronavano la torre a

e non conobber quella (mal lor prenda)
ch'è la maggior de la qual si favelli:
però ciascun di lor voi' che m'intenda
8 che già mai pace non farò con elli;

poi tanto furo, che ciò che sentire
doveano a ragion senza veduta,
11 non conobber vedendo; onde dolenti
son li miei spirti per lo lor fallire,
e dico ben, se 'l voler non mi muta,
14 ch'eo stesso li uccidrò, que' scanoscenti.

difesa (Barbi-Maggini, che ricorda come « risguardo » significasse certamente anche difesa); tutta l'espressione come denominazione della torre « dalla bella veduta » (G. Mazzoni), « da cui si gode un'ampia vista » (Contini); ma questa proposta introdurrebbe un punto di vista (dall'alto della torre) che non è quella del sonetto e degli occhi che « miraro » dal basso la Garisenda.

5-6. Sono i due versi più oscuri e discussi del sonetto. Tutta la difficoltà (e forse la voluta ambiguità) si annida nel v. 6 (*ch'è la maggior...*) che è definizione perifrastica di *quella* del v. 5 (e la perifrasi è procedimento connesso con l'enigma, sia pure, come in questo caso, giocoso); *quella*: la torre degli Asinelli, che è la più alta, la maggiore? una donna bolognese, celebrata per bellezza o famiglia? (e se fosse una dei Garisendi, « la *coupe* del v. 4 — la Garisenda/Torre — facendo riferire a Garisenda anche *quella*, riuscirebbe più convincente ») osserva il Contini. L'interpretazione più persuasiva sembra essere quella di A. Pézard che vede in *quella* una donna bolognese e nei *risguardi* un termine desunto dall'uso militare, che sta a significare « strumento di difesa » e insieme « minaccia e pericolo ». In questo senso, tutto il sonetto sarebbe la narrazione, in forma enigmatica e divertita, di un pericolo d'amore che Dante avrebbe corso in Bologna per la imprudenza dei suoi occhi che seppero *mirare* i *risguardi* della torre e non s'avvidero (*non conobber quella*) della inaccessibilità e della forza micidiale di quelli (e saranno gli occhi) della donna (cfr. *La Tour bien gardée*, in « *La rotta gonna* », Firenze, 1967, pp. 65-71).

7. *voi'*: « voglio ».

9-11. *poi tanto furo... vedendo*: « furono da tanto », giunsero al punto di non conoscere, pur vedendolo, ciò che avrebbero dovuto avvertire anche senza vederlo. L'ipotesi di un oggetto che faccia sentire la sua presenza prima ancora di essere visto fa pensare a una situazione stilnovistica (la virtù che emana dalla donna) e segna un punto a favore dell'identificazione di *quella* con una gentildonna.

14. *li uccidrò*: l'abbacinamento del v. 3 è infatti sinonino di morte per gli occhi; *scanoscenti*: « incapaci di conoscere », ignoranti, ma, nell'uso cortese, con significato di villania.

9

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vasel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio, 4
sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio. 8

[9] In questo sonetto indirizzato al Cavalcanti (che rispose con l'altro *S'io fosse quelli che d'amor fu degno*) il poeta esprime il vagheggiamento d'un viaggio per mare su un legno incantato che veda riuniti Guido Cavalcanti Lapo Gianni (?) e Dante con le loro rispettive donne Vanna, Lagia e «quella ch'è sul numer de le trenta». Il testo si rifà al genere provenzale del *plazer*, ripreso diffusamente nella poesia toscana del tempo (Lapo Gianni, *Amor, eo chero mia donna in dimino*, Cino da Pistoia, *Un'altra ricca rocca e forte manto*, e altri, fino al *plazer* più realistico e raffinatamente borghese di Folgore da S. Gimignano), mentre gli ingredienti di questo fantasticare — dal *buono incantatore* al *vasel* che va per mare — appaiono derivati dal solco delle leggende arturiane, dal *Roman de Tristan* in particolare. Esso si colloca dunque sull'incrocio di due tradizioni e testimonia un Dante (probabilmente in anni che precedono di poco la *Vita nuova*) originale manipolatore di generi e materiali, esaltati nei loro caratteri di vagheggiamento fantastico, ma anche dislocati nell'ambito del sodalizio ristretto ed aristocratico dello stil novo. Il sonetto, splendido per sicurezza e agilità sintattica e ritmica soprattutto nelle quartine, presenta al v. 10 un luogo tra i più dibattuti delle *Rime*, per la perifrasi un poco enigmatica (*quella ch'è sul numer de le tranta*) con cui viene designata la donna dell'autore.

1. *Lapo*: Lapo Gianni de' Ricevuti, secondo l'interpretazione tradizionale, notaio fiorentino e poeta stilnovista, ricordato da Dante (in *V. E.*, I, xiii, 4; ma occorre dire che il *Lapum* di quel luogo è lezione congetturale, i tre testimoni del testo recando *Lupum*) tra i pochi toscani (con Cavalcanti, Dante stesso e Cino da Pistoia) che conobbero l'eccellenza del volgare. Recentemente è stata proposta da G. Gorni, in *Guido i' vorrei*, cit. e *Lippo amico*, cit. un'altra identificazione: quella con Lippo Pasci de' Bardi, il destinatario del son. *Se Lippo amico*. Per l'argomentazione e le importanti implicazioni che escluderebbero da questo sonetto e porrebbero ai margini del canone stilnovista Lapo Gianni, si rinvia ai saggi citati e alle ulteriori precisazioni sulla relativa tradizione manoscritta di D. De Robertis, in *Amore e Guido ed io...* in «Studi di filologia italiana», XXXVI (1978).

3. *vasel*: «vascello, nave»; è la *nef de joie et de deport* del mago Merlino nei romanzi del ciclo arturiano, ma ricorda da vicino (come osserva il Contini) soprattutto un passo del *Mare Amoroso* ai vv. 213-17 e 227-30; *ad ogni vento*: non «in balia dei venti», ma che andasse «con ogni vento» secondo il volere dei naviganti.

5. *fortuna*: «fortunale, tempesta».

7. *un talento*: «un solo desiderio», che dovrebbe felicemente coincidere con «voler» del v. 4; è lo stesso auspicio dell'amante del Mare Amoroso,

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
11 con noi ponesse il buono incantatore:
e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
14 sì come i' credo che saremmo noi.

10

Per una ghirlandetta
ch'io vidi, mi farà
sospirare ogni fiore.

che vorrebbe propinare all'amata il filtro di Tristano « per far lo vostro cuor d'una sentenza e d'un volere col mio intendimento ».

9. *monna Vanna... Lagia*: la donna di Guido (ricordata nella *Vita nuova*, XXIV, come Giovanna soprannominata « per la sua bieltade... Primavera ») e quella di Lapo Gianni (o Lippo Pasci de' Bardi?).

10. Chi sia la donna di Dante è questione controversa; ma prima ancora quale sia il senso letterale dell'espressione: « sul numer de le trenta ». « Occupa il trentesimo posto in una serie »? Il Barbi è per questa soluzione (pur riconoscendo « Può anche far impressione *numer de le trenta* in luogo di *numero del trenta*; cfr. *Un sonetto e una ballata d'amore. Dal Canzoniere di Dante*, Firenze, 1897) e vede nel passo un'allusione alla perduta « pistola in forma di serventese » (*V. N.*, VI) che elencava le sessanta più belle donne di Firenze. Poiché Dante dice che Beatrice occupava in questa serie il 9° posto, il Barbi la esclude dalle possibili candidate e propone la prima donna dello schermo per la quale il poeta, nel tempo del sirventese, aveva composto « certe cosette per rima »: essa non mancava nel sirventese e poteva bene occupare l'onorevole 30° posto. All'ipotesi del Barbi (tuttora prevalente) L. Di Benedetto (*Tra gli amori di Dante e del Cavalcanti*, Napoli, 1928, p. 13, n. 2) opponeva la già ricordata difficoltà linguistica (se Dante avesse voluto designare una donna trentesima in una serie avrebbe scritto *sul numero del trenta*) e proponeva di leggere: « sta sopra, emerge su un numero di trenta donne ». In appoggio a questa interpretazione ai riscontri scritturali e romanzi (solo genericamente accostabili e non probanti) se ne può aggiungere uno e forse decisivo, per la convergenza specifica e per il nome della fonte, che è Arnaut Daniel: nella canzone *Can chai la fuella* alla *cobla* VI si legge: « Tant par es genta / sela que 'm te jojos / *las genzors trenta* / venz de belas faissos »; anche della sua donna, dunque, il « miglior fabbro » dice che vince « le trenta più gentili » per belle maniere, con formula non motivata da alcuna elencazione o allusione del contesto e che appare già in lui stereotipa.

11. *buono incantatore*: « valente incantatore »; cfr. nota al v. 3.

13-14. La ricerca di un laico bel vivere, già anticipata soprattutto ai vv. 7-8, imborghesisce il *plazer* nell'arguzia di questo epilogo.

[10] Sul doppio spunto del nome della donna (*Fioretta*) e della *ghirlandetta* che le orna il capo, Dante costruisce questa sua prima ballata che loda la bellezza della donna e insieme le *parolette* nate intorno al suo nome.

I' vidi a voi, donna, portare
ghirlandetta di fior gentile, 5
e sovr'a lei vidi volare
un angiolel d'amore umile;
e 'n suo cantar sottile
dicea: « Chi mi vedrà
lauderà 'l mio signore ». 10

Se io sarò là dove sia
Fioretta mia bella a sentire,

Il testo, che si colloca nell'ambito delle ballate stilnovistiche in genere e in particolare del Cavalcanti per certi elementi del lessico e della metrica, riprende anche dalla poesia provenzale temi (la fiorita primaverile) e situazione (il ritorno del canto su se stesso a definirsi e autocelebrarsi). Si tratta di una elegantissima invenzione in cui *res* e *verba* sembrano confondere il loro statuto e vicendevolmente rispecchiarsi.

La *Fioretta* (nome proprio o *senhal?*) alla quale la ballata è dedicata può identificarsi con la prima donna dello schermo per la quale Dante dice (*V. N.*, V) di aver composto « cosette per rima », e a quel tempo può quindi risalire la ballata stessa (ma altri pensano alla *pargoletta* di altre e più tarde rime).

1. *ghirlandetta*: ornamento muliebre, ma anche dato ricorrente nella lirica cortese. Questa è la prima ghirlanda dantesca, l'ultima sarà quella intrecciata dalle « belle mani » di Lia in *Purg.*, XXVII, 102. La ballata si apre con questo diminutivo, che è il primo di una serie insistita, secondo un modulo cavalcantiano (Foster-Boyde).

2-3. *mi farà... fiore*: questo rapporto tra evento minimo e conseguente abitudine del personaggio in forma di dichiarazione autobiografica è già un « dantismo »; si pensa alle « serpi amiche » di *Inf.*, XXV, 102 (cfr. anche *Lo doloroso amor*, 15-17); *fiore*: nella ripresa e in ciascuna stanza la parola ritorna (con la variante *Fioretta* nella seconda) a segnalare il tema e lo spunto nominale della ballata.

4. « Io vidi, donna, portare da voi »: *a* dinanzi all'agente, ma « dopo un infinito di forma attiva retta da un *verbum sentiendi* » (Contini) è normale e frequente in Dante.

7. *umile*: è attributo stilnovistico della bellezza femminile, nel senso di « dolcezza benigna » (Beatrice appare « benignamente d'umiltà vestuta » nel son. *Tanto gentile*), qui esteso all'*angiolel*, trascrizione in termini cristiani dei pagani genî d'Amore.

8. *sottile*: « melodioso, modulato con acuta dolcezza » (Barbi) se riferito al suono; o anche, se riferito al senso (alla *sententia*), « di significato sottile, non facile a cogliersi », come nel son. *Oltre la spera* (l'ultimo della *V. N.*) al v. 10.

10. *mio signore*: l'Amore. Gli ultimi due versi di ogni stanza (e non solo l'ultimo) rimano con i rispettivi della ripresa (analogamente nella ballata cavalcantiana; cfr. Foster-Boyde).

12. *a sentire*: i mss. hanno *e gentile*, che ripeterebbe il v. 5; così corregge Barbi, anche per esigenza di rima; va unito a *dove sia* e si riferisce al canto dell'« angiolel ».

allor dirò la donna mia
che port'in testa i miei sospire.
15 Ma per crescer disire
mïa donna verrà
coronata da Amore.
Le parolette mie novelle,
che di fiori fatto han ballata,
20 per leggiadria ci hanno tolt'elle
una vesta ch'altrui fu data:
però siate pregata,
qual uom la canterà,
che li facciate onore.

II

Madonna, quel signor che voi portate
ne gli occhi, tal che vince ogni possanza,

13-14. « Dirò che la donna mia porta... », con la prolessi del soggetto, secondo un uso frequente nelle proposizioni oggettive (Barbi-Maggini). Altri interpretano *dirò* come « canterò, loderò ». Ma qui Dante vuole sottolineare non i pregi della donna, bensì l'invenzione metonimica dei propri sospiri che stanno in capo alla donna.

18. *novelle*: « nuove » perché cosa nuova è la ballata fatta di fiori, ma anche « giovani, fresche » perché la ballata è sul punto di essere congedata, è appena finita.

19. Qui *res* e *verba* si sovrappongono e il canto ritorna su se stesso per dire la sua novità.

20. *ci*: per *qui*; pleonastico.

21. *una vesta*: « le note musicali », tolte a un'altra ballata (cfr. *Se Lippo amico* dove, senza note, la ballata è « pulcella nuda »); o, meglio (Mattalia, Foster-Boyde) « i fiori della ghirlanda » di Fioretta, che ribadisce il motivo di fondo e giustifica quanto subito segue.

22. *però*: « perciò », come normalmente in Dante.

23. *qual uom*: « chiunque ».

24. *li facciate onore*: « buona accoglienza », all'uomo o alla ballata? (*li* può stare anche per il femminile); se la *vesta* tolta sono i fiori che la donna ha in capo, per questo (*però*) ella dovrà accogliere bene la ballata che si riveste di cose sue.

[II] È una stanza isolata di canzone (cfr. *Lo meo servente core*) ispirata a un ottimismo amoroso di maniera che si muove tra *speranza* di essere oggetto di pietà e *rimembranza* dolce di una sua anticipazione.

Siamo in piena convenzione provenzaleggiante, nel tema (il Mattalia parla di « approccio propiziatorio » secondo il rituale erotico cavalleresco)

mi dona sicuranza
che voi sarete amica di pietate,
però che là dov'ei fa dimoranza 5
ed ha in compagnia molta beltate,
tragge tutta bontate
a sé, come principio c'ha possanza;
ond'io conforto sempre mia speranza,
la qual è stata tanto combattuta 10
che sarebbe perduta,
se non fosse che Amore
contro ogni avversità le dà valore
con la sua vista e con la rimembranza
del dolce loco e del soave fiore 15
che di novo colore
cerchiò la mente mia,
merzé di vostra grande cortesia.

12

Deh, Vïoletta, che in ombra d'Amore
ne gli occhi miei sì subito apparisti,

e nelle forme, come testimonia tra l'altro l'esibizione delle rime preziose in *-ate*, *-anza*.

Se il *soave fiore* del v. 16 allude al nome o al *senhal* della destinataria, si tratterà qui della *Fioretta* della ballata precedente o della *Violetta* della seguente (e possono essere una persona sola) e il testo si colloca bene, anche cronologicamente, tra le due composizioni.

1. *quel signor*: è lo stesso del v. 10 della ballata che precede.

2. *tal che... possanza*: « tale (così potente) da vincere ogni altro potere ».

3. *sicuranza*: « sicurezza, garanzia »; è il *seguranza* provenzale, mediato dai siciliani.

7-8. Amore, potenza attiva, trae a sé ogni bontà (e quindi anche rende pietosa la donna).

14. *con la sua vista*: « mostrandosi » negli occhi della donna.

16. *novo colore*: è segno di letizia (cfr. *Tre donne*, 86-98).

17. l'espressione è dantesca per quel *cerchiò* (cfr. nella *V. N.*, *Lasso per forza*, 8), ma soprattutto per l'accostamento di astratto e concreto (si veda anche il v. 14 della ballata precedente) in cui fa le sue prime prove un procedimento visionario di scrittura che nelle *Rime* toccherà i suoi vertici nelle « petrose ».

[12] « Parole di Dante e musica di Scochetto » ci informa il Crescimbeni nella sua *Istoria*. In questa ballata il poeta, rievocando il momento del-

aggi pietà del cor che tu feristi,
che spera in te e disïando more.
5 Tu, Vïoletta, in forma più che umana,
foco mettesti dentro in la mia mente
col tuo piacer ch'io vidi;
poi con atto di spirito cocente
creasti speme, che in parte mi sana
10 là dove tu mi ridi.
Deh, non guardare perché a lei mi fidi,
ma drizza li occhi al gran disio che m'arde,
ché mille donne già per esser tarde
sentiron pena de l'altrui dolore.

13

Volgete li occhi a veder chi mi tira,
per ch'i' non posso più venir con vui,

improvvisa apparizione di una donna, chiede a lei mercede, diviso tra speranza di ottenere amore e dolore per il suo tardare. Per il tema della speranza e il nome floreale della donna il testo si accosta ai due precedenti, ai quali aggiunge il motivo provenzale della dannosa tardanza.

1. *in ombra d'Amore*: « in figura, immagine dell'Amore », per una metafora che ha ascendenze scritturali e non manca nella *Commedia*; o anche « adombrata dall'Amore », investita dalla sua potenza (come in *Luca*, I, 35 « et virtus Altissimi obumbrabit tibi »; cfr. anche *Purg.*, XXXI, 144).

4. Speranza da un lato e morte per desiderio dall'altro: secondo l'uso, la ripresa fissa il tema della ballata. La stanza che segue svolgerà rispettivamente nella fronte e nella sirima i due momenti del tema.

7. *piacer*: « bellezza », per l'equazione (che è già nei provenzali) *piacere = bellezza*, con la quale l'effetto soggettivo è ricondotto alla sua causa oggettiva.

8-9. *con atto... speme*: l'espressione è modellata sul linguaggio della scolastica: la donna apparsa crea la *speme* mediante un *atto* (facendo passare dalla potenza all'atto) del suo spirito infiammato d'amore; *in parte*: « parzialmente » o, più probabilmente, « in quella parte » che riceve la medicina del sorriso.

11-14. Al tema della speranza fiduciosa sottentra « l'altro, provenzale, della dannosa tardanza, come nella canzone *La dispietata mente* » (Contini). Gli ultimi due versi possono alludere genericamente al rincrescimento postumo delle donne che hanno condotto a morte l'amante con il loro rifiuto; o più precisamente (Foster-Boyde) a una pena *post-mortem* inflitta loro dal dio d'Amore, secondo un motivo convenzionale della trattatistica amorosa e in particolare del *De Amore* di Andrea Cappellano (cfr. *De Amore*, Roma, 1947, pp. 102 segg.).

[13] Il poeta diserta la compagnia degli amici, preso d'Amore. Lo invochino essi, affinché gli conceda di tornare; quanto a lui, Amore lo persuade

e onoratel, ché questi è colui
che per le gentil donne altrui martira. 4
La sua vertute, ch'ancide sanz'ira,
pregatel che mi laghi venir pui,
ed io vi dico, de li modi sui
cotanto intende quanto l'om sospira: 8

ch'elli m'è giunto fero ne la mente,
e pingevi una donna sì gentile
che tutto mio valore a' piè le corre; 11
e fammi udire una voce sottile
che dice: « Dunque vuo' tu per neente
a li occhi tuoi sì bella donna tòrre? » 14

a non trascurare per altri la vista di una « sì bella donna ». Il sonetto, di una convenzionalità opaca, è attribuito in due codici a Puccio Bellondi, guelfo fiorentino, alquanto più anziano di Dante. L'ipotesi del Barbi (*Studi sul Canzoniere*, p. 13, n.) che si tratti di una rima di corrispondenza e che l'attribuzione al Bellondi sia nata da uno scambio del destinatario con l'autore, prende atto della attribuzione a Dante da parte della grande maggioranza della tradizione manoscritta. «L'invio al Bellondi rialzerebbe, con ogni verisimiglianza, il sonetto alla zona del tirocinio guittoniano: però già interpretato con una stanchezza elegiaca, un po' cavalcantiana » (Contini), ed è motivo che s'aggiunge a quelli di natura formale per collocarlo tra le cose probabilmente più antiche.

1. *chi*: « Amore ».
2. *vui*: forma derivata dalla rima siciliana (come *pui* e *sui* ai vv. 6-7).
4. *per*: « per mezzo »; *altrui*: « gli altri », gli uomini in genere.
5-6. Di incerta interpretazione. « Pregatelo che permetta che scenda in me la sua virtù » (Mattalia, Foster-Boyde) o « Pregatelo che la sua virtù mi lasci venir poi », mi conceda di tornare da voi (Barbi); ma la prima soluzione non dà ragione del *poi*, mentre la seconda meglio s'accorda col dato d'avvio del sonetto, anche lessicalmente (*non posso più venir con vui*); e con la conclusione *sanz'ira*: « senza asprezza » e quindi senza tormento; *laghi*: « lasci »; *lagar* è nei dialetti dell'Italia settentrionale (*Lagaime star*, dice la donna genovese nel contrasto di Rambaldo di Vaqueiraz); la forma toscana era *laggare*.
7-8. « Del suo modo di procedere vi dico... tanto egli ascolta ed esaudisce quanto gli si dice sospirando dal dolore » (Di Benedetto); altri (Barbi) intendono che tanto più si conoscono i modi d'Amore quanto più lo si prova sospirando, soffrendo.
10. *pingevi*: cfr. *La dispietata mente*, 22.
11. *che... corre*: è il gesto dell'omaggio feudale e cortese.
12. *sottile*: cfr. *Per una ghirlandetta*, 8.
13. *per neente*: « senza ragione »; ma per quanto se ne attenui il senso, l'espressione non è la più cortese nei confronti degli amici.

14

Deh, ragioniamo insieme un poco, Amore,
e tra'mi d'ira, che mi fa pensare;
e se vuol l'un de l'altro dilettare,
4 trattiam di nostra donna omai, signore.
Certo il vïaggio ne parrà minore
prendendo un così dolze tranquillare,
e già mi par gioioso il ritornare,
8 audendo dire e dir di suo valore.

Or incomincia, Amor, ché si convene,
e moviti a far ciò ch'è la cagione
11 che ti dichini a farmi compagnia,
o vuol merzede o vuol tua cortesia;
ché la mia mente il mio penser dipone,
14 cotal disio de l'ascoltar mi vene.

[14] Il poeta, intraprendendo un viaggio, prega Amore che parli con lui della sua donna; scomparirà così la sua pena e il viaggio gli sembrerà più breve. Il sonetto, pur non presentando alcun approfondimento di una situazione convenzionale, è costruito con sapiente simmetria: la doppia invocazione all'Amore all'inizio delle quartine e delle terzine, la corrispondenza del secondo al penultimo verso legano le due parti del testo che per altro si differenziano nettamente, la prima, pianamente discorsiva, dedicata alla considerazione del viaggio, la seconda volta a stabilire una situazione d'attesa, quasi un preludio (*Or incomincia*), al discorso d'Amore.

2. *ira* « pena angosciosa »; *mi fa pensare*: « rivolgere entro di me pensieri di tristezza ».

3. *e se... dilettare*: « se vuol godere l'uno della compagnia e del parlare dell'altro »; *dilettare* è usato con valore assoluto per *dilettarsi*.

4. *trattiam*: « parliamo distesamente ».

5. *il viaggio*: forse il medesimo (a Bologna?) del cap. IX della *V. N.* e del son. *Cavalcando l'altr'ier* (dove Amore, però, non porta diletto, ma sta in atto doloroso).

6. *tranquillare*: « riposo lieto »; per il senso del verbo, qui sostantivato, cfr. *Par.*, IX, 115.

8. *audendo dire e dir*: « sentendo dire più volte »; la correzione « dire e *'n dir* » (Di Benedetto) corrisponderebbe meglio alla situazione del parlare « insieme ».

11. *ti dichini*: « ti degni, abbassandoti, di farmi compagnia ».

13. *pensier*: cfr. il v. 2.

15

Sonar bracchetti, e cacciatori aizzare,
lepri levare, ed isgridar le genti,
e di guinzagli uscir veltri correnti,
per belle piagge volgere e imboccare 4
assai credo che deggia dilettare
libero core e van d'intendimenti.

[15] Il poeta evoca una scena di caccia e dice il piacere ch'essa può dare a un cuore libero dagli affanni d'amore; ma un pensiero amoroso lo accusa di peccare contro leggiadria e gentilezza attardandosi in questi diletti. Il sonetto, per il tema della caccia e l'iniziale esaltazione della spensieratezza gaudente, si colloca nel quadro della poesia realistico-borghese toscana che ha la sua voce tipica in Folgóre da S. Gimignano; ma ricorda anche da vicino nella prima quartina il sonetto del Cavalcanti *Beltà di donna*.
La situazione richiama, per analogia e contrasto, *Volgete li occhi* (qui la caccia tiene lontano da Amore, là Amore allontana dalla compagnia degli amici).

1. *sonar*: «abbaiare» o «rumore di sonagli» (Folgóre, *Di settembre*, 4 «bracchetti con sonagli»). I *bracchetti* è soggetto (come *cacciatori* e poi *lepri* e *genti*).

2. *isgridar le genti*: non «rimproverarsi a vicenda» (Sapegno), né genericamente «le grida della caccia» (Barbi-Maggini), ma il «il gridare» degli inservienti distinti dai cacciatori veri e propri (Foster-Boyde).

3. *veltri correnti*: i veltri inseguono la selvaggina, come i bracchetti hanno il compito di fiutarla e levarla. Bontà propria del bracco è «bene odorare e nel veltro ben correre» (*Conv.*, I, XII, 8). Qui si incontrano nella parola in rima la memoria del sonetto cavalcantiano *Beltà di donna* (*Adorni legni 'n mar forte correnti*) e nell'uscir dei veltri l'anticipazione di *Inf.*, XIII, 125 (*come veltri ch'uscisser di catena*).

4. *per belle... imboccare*: il sogg. è i veltri, che volgono il corso e imboccano i sentieri selvosi. Barbi-Maggini (e concordano Contini e Foster-Boyde) intende *imboccare* nel senso di «prendere in bocca, afferrar la selvaggina» e osserva «non si potrebbe dire appropriatamente *imboccare una piaggia*, cioè uno spazio largo e aperto». Ma l'integrazione di *imboccare* con «sentieri» o «strette aperture» (anziché con selvaggina) mantiene la omologia col verbo di moto *volgere* e conserva alla mobile scena evocata nel verso la sua coerenza descrittiva.

6. *van d'intendimenti*: «svuotato e sgombro di cure», qui amorose. (*Intendimento* nell'antica poesia e prosa è anche usato per «pensiero e progetto amoroso»). I primi quattro versi, splendidi per varietà e *velocitas*, sono costruiti simmetricamente sullo schema retorico del chiasmo (verbo-soggetto; soggetto-verbo) nelle coppie di proposizioni che formano ciascun verso, ma anche nel rapporto tra verso e verso (con ellissi del soggetto all'inizio del quarto). Tutto il periodo è caratterizzato dalla prolessi delle subordinate infinitive (la reggente è *assai credo*), che dà rilievo primario agli oggetti della visione.

Ed io, fra gli amorosi pensamenti,
8 d'uno sono schernito in tale affare;

e dicemi esto motto per usanza:
« Or ecco leggiadria di gentil core,
11 per una sì selvaggia dilettanza
lasciar le donne e lor gaia sembianza ».
Allor, temendo non che senta Amore,
14 prendo vergogna, onde mi ven pesanza.

16

Com più vi fere Amor co' suoi vincastri,
più li vi fate in ubidirlo presto,

7. *Ed*: avversativo. Inizia la seconda parte dell'argomento; *pensamenti*: provenzalismo (cfr. in Folchetto da Marsiglia, *Tan m'abellis l'amoros pessamens*, cit. in *V. E.*, II, vi, 6).

8. *affare*: « situazione, circostanza », divisa e contrastata.

9. *per usanza*: è detto di qualcosa (in questo caso il *motto* di arguto rimprovero) che si ripete con frequenza, più volte.

10. *leggiadria* e *gentil* sono termini altamente convenzionali nel linguagio cortese e stilnovistico; per il primo, v. la canzone *Poscia ch'Amor*.

11. *selvaggia*: sarà da intendere anzitutto nel significato etimologico, di *dilettanza* che si prende nei luoghi selvosi; poi in quello derivato di asprezza contrapposta alle dolcezze d'amore.

12. *gaia*: provenzalismo, vale « bella, piacevole » come segno di stato amoroso.

14. *pesanza*: « cruccio, dispiacere »; provenzalismo frequente in siciliani e stilnovisti, in Dante ha una sola occorrenza in questo luogo e in rima (tre nel *Fiore*, XLIV, 11, CLXII, 14, CLXXX, 14). Il cacciatore rimproverato da Amore è tema non nuovo (Contini cita un componimento latino del sec. xii, *Aprilis tempore*), destinato ad aver fortuna sino al suo luogo più celebre in età umanistica nelle *Stanze* del Poliziano.

[16] Sonetto di risposta a un ignoto (cfr. v. 11) sottoposto alle pene d'Amore. È un invito ad essere paziente e obbediente, poiché le pene d'Amore sono poca cosa in confronto al bene che a suo tempo ne deriva.

Il tema è convenzionale; e sembra anche, per il ricorso ai luoghi comuni e quasi proverbiali, esibito come tale affinché il sonetto cerchi il suo pregio sul versante stilistico, unilateralmente. Il testo è di grande importanza perché qui la poesia provenzale appare per la prima volta assimilata in profondo in alcune delle sue ragioni tecniche. La zona del confronto e della assimilazione è quella del *trobar clus*, come soprattutto dimostra, nelle quartine, la presenza di parole rare in rima (e si affaccia la lezione recuperata di Arnaut Daniel, che fruttificherà nella sestina), di *vocabula*

ch'altro consiglio, ben lo vi protesto,
non vi si può già dar: chi vuol, l'incastri. 4
Poi, quando fie stagion, coi dolci impiastri
farà stornarvi ogni tormento agresto,
ché 'l mal d'Amor non è pesante il sesto
ver' ch'è dolce lo ben. Dunque ormai lastri 8

vostro cor lo cammin per seguitare
lo suo sommo poder, se v'ha sì punto
come dimostra 'l vostro buon trovare; 11
e non vi disvïate da lui punto,
ch'elli sol può tutt'allegrezza dare
e' suoi serventi meritare a punto. 14

yrsuta, di metafore ardite provocate dalla stessa costrizione delle rime rare. Siamo agli esordi di una direzione stilistica che toccherà i vertici nelle « petrose » e si prolungherà in molte zone della *Commedia*. Nel passaggio dalla asprezza delle rime delle quartine alla *lenitas* di quelle delle terzine è già una prova per accostamento di quella mistione « lenium asperorumque rithimorum » che sarà teorizzata in *V. E.* (II, XII, 12).

1. *Com*: provenzalismo per « come » (cfr. *Per pruova*, 1); *vincastri*: è il bastone dei pastori, che incita gli animali.

3. *lo vi protesto*: « ve lo garantisco, certifico ».

4. *l'incastri*: « lo fissi in mente »; l'energico calco provenzale (*encastrar*) e la metafora insolita sono innovazioni stimolate dalla rima.

5. *impiastri*: « rimedi »; lo stesso termine in *Inf.*, XXIV, 18 (anche qui metaforizzato e in rima con *vincastri*).

6. *agresto*: « aspro, crudele ».

7-8. « Il mal d'Amore non pesa la sesta parte in confronto (*ver*) a quant'è dolce il suo bene ». È comparazione per proporzioni numeriche di gusto provenzale e d'uso comune (cfr. PETRARCA, CCXC, 6); *lastri*: *lastrare* per *lastricare* « è, delle parole in rima, quella più probabilmente di conio dantesco » (Contini); e forse nell'espressione « lastricare, preparare il cammino » si può leggere una trascrizione erotico-cortese dell'azione del Battista che prepara le vie del Signore (*Luca*, III, 4-5; cfr. FOSTER-BOYDE).

11. *trovare*: « poetare »; qui, in specie, la « vostra buona poesia ». In questo verso (che contiene la spia della corrispondenza poetica) è l'affermazione che un *buon trovare*, una poesia che vale nasce sotto l'impulso d'Amore, come anche Guittone riferiva: « ch'a om tenuto saggio audo contare / che trovare non sa né valer punto / omo d'Amor non punto », ma dissentendo (cfr. *Ora parrà*).

14. *meritare*: « ricompensare »; *a punto*: « perfettamente, in maniera corrispondente » (alla docilità e diligenza dei *serventi* »); ma più persuasiva l'interpretazione « nel momento giusto » (Barbi-Maggini) (cioè *quando fie stagion* del v. 5).

17

Sonetto, se Meuccio t'è mostrato,
così tosto 'l saluta come 'l vedi,
e va' correndo e gittaliti a' piedi,
4 sì che tu paie bene accostumato.
E quando se' con lui un poco stato,
anche 'l risalutrai, non ti ricredi;
e poscia a l'ambasciata tua procedi,
8 ma fa' che 'l tragghe prima da un lato;

e di': « Meuccio, que' che t'ama assai
de le sue gioie più care ti manda,
11 per accontarsi al tu' coraggio bono ».
Ma fa' che prenda per lo primo dono
questi tuo' frati, e a lor sì comanda
14 che stean con lui e qua non tornin mai.

18

De gli occhi de la mia donna si move
un lume sì gentil che, dove appare,

[17] Il sonetto, personificato, è inviato a Meuccio con l'incarico di offrirgli, come *primo dono*, altri sonetti.

Per il destinatario s'è fatto il nome di Meuccio Tolomei da Siena, poeta satirico (cfr. M. Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, 1953, pp. 59-82) al quale anche Cino da Pistoia invia un sonetto, *Meuzzo, i' feci una vista d'amante*.

1. Il sonetto non conosce Meuccio e dovrà dunque farselo indicare. Il poeta (come in altri testi, *Parole mie*, *O dolci rime*, meno smorti di questo) si rivolge alla sua poesia in seconda persona.

6. *non ti ricredi*: « non mutar pensiero » (Barbi-Maggini) o « non astenerti » (dalla forma rifl. del prov. *recrezer*) per timore o vergogna.

8. Il trarlo da un lato, in disparte, è nelle norme del *bene accostumato*, per una ambasceria privata.

11. *accontarsi*: « prendere contatto, divenir familiare ».

13. *questi tuo' frati*: « i sonetti che ti accompagnano », anch'essi personificati.

[18] Il sonetto descrive la potenza degli occhi della donna, dai quali procede un lume che svela meraviglie indicibili, ma anche fa tremare per la paura il cuore del poeta. Egli si propone di non guardare più in quegli occhi, ma ogni volta vi torna e ne è vinto. Il tema della virtù degli occhi,

si veggion cose ch'uom non pò ritrare
per loro altezza e per lor esser nove: 4
e de' suoi razzi sovra 'l meo cor piove
tanta paura che mi fa tremare
e dicer: « Qui non voglio mai tornare »;
ma poscia perdo tutte le mie prove: 8

e tornomi colà dov'io son vinto,
riconfortando gli occhi päurusi,
che sentiêr prima questo gran valore. 11
Quando son giunto, lasso, ed e' son chiusi;
lo disio che li mena quivi è stinto:
però proveggia a lo mio stato Amore. 14

con la variante cavalcantiana della « paura », ne fa un tipico e un poco convenzionale prodotto stilnovistico. L'atmosfera sembra essere a prima vista quella della *V. N.*; ma la compresenza di beatitudine e tormento, l'esitazione tra momento contemplativo e momento angoscioso determinano una situazione che non è quella del vinto nelle rime del « gabbo », né quella beatificante delle rime della « loda ». La « paura » è qui ancora un residuo del Cavalcanti « doloroso » e non già il tremore della apparizione salvifica.

1. Cfr. *Tanto gentile*, al v. 12, *E par che de la sua labbia si mova*.

3. *ritrare*: « ridire, trascrivere »; la forma è corrente nell'uso toscano (cfr. anche *Purg.*, XXXII, 64-65; *Par.*, XIX, 7-8). Per il *topos* dell'ineffabilità in contesti simili, cfr. *Conv.*, III, IV.

5. *razzi*: « raggi »; è forma frequente nei testi toscani, ma « foneticamente più recente (semidotta) della concorrente *raggi* » (Contini); *piove*: quest'uso metaforico (cfr. anche Cavalcanti, *Era in pensieri d'amor*, 3-4) è frequente nel Dante della *Commedia* (per le *Rime*, cfr. *Io son venuto*, 6-7).

6. Per questa paura e tremore cfr. il cap. XIV della *V. N.* (dove però il tremore è « mirabile ») e il son. *Tutti li miei pensier* nel cap. precedente (*tremando di paura ch'è nel core*).

7. *non... mai*: « non più, mai più ».

8. *ma... prove*: « sono vinto, perdo le contese, i confronti che ho col mio desiderio ». In quest'ultimo verso delle quartine inizia un altro periodo continuato nella terzina (secondo un uso arcaico e rarissimo nelle rime dantesche, che esibisce la non coincidenza tra periodo metrico e periodo sintattico).

10. *riconfortando*: « incoraggiando »; *paurusi*: è rima siciliana; Contini ipotizza più probabile *paurosi: chiosi* (con rima bolognese o aretina, alla maniera di Guittone).

12. *ed*: è paraipotattico (anticipazione della subordinata – *quando...* coordinata alla reggente *son chiusi*) e ha valore anche di *ecco*; *son chiusi*: gli occhi del poeta, vinti dal lume.

13. *stinto*: « estinto, spento » perché sopraffatto.

14. *però proveggia*: « per ciò provveda, prenda cura ».

19

Ne le man vostre, gentil donna mia,
raccomando lo spirito che more:
e' se ne va sì dolente ch'Amore
4 lo mira con pietà, che 'l manda via.
Voi lo legaste a la sua signoria,
sì che non ebbe poi alcun valore
di poter lui chiamar se non: « Signore,
8 qualunque vuoi di me, quel vo' che sia ».

Io so che a voi ogni torto dispiace:
però la morte, che non ho servita,
11 molto più m'entra ne lo core amara.
Gentil mia donna, mentre ho de la vita,
per tal ch'io mora consolato in pace,
14 vi piaccia agli occhi miei non esser cara.

[19] Il poeta, per amore vicino alla morte, invoca dalla *gentil donna* (probabilmente Beatrice) uno sguardo che gli conceda di morire nella pace. Il sonetto è immerso in un'aura stilnovistica molto prossima alla *V. N.*, con marcate influenze cavalcantiane per il tema dell'angoscia mortale e per precise reminiscenze stilistiche. Esso riflette una condizione di smarrimento, in assenza dello sguardo e del saluto della donna che, come le canzoni *E' m'incresce* e *Lo doloroso amor*, si può far risalire alle rime del primo periodo della *V. N.*, tra l'episodio del « gabbo » e le rime della « loda », quando il poeta fu privato del saluto della « gentilissima » (cfr. il cap. XVIII).

1-2. La fonte è in *Luca*, XXIII, 46 « In manus tuas commendo spiritum meum » (cfr. anche il salmo XXX, 6) a sacralizzare la situazione; ma il passo è riscritto in un registro cavalcantiano e stilnovistico (cfr. *Perch'i' no spero*, 27: « quest'anima che more raccomando »).

4. *che 'l manda via*: il sogg. è Amore, che caccia lo *spirito* vitale.

6. *valore*: « capacità, forza ».

7-8 *lui chiamar*: « gridare a lui » (*lui* è dativo). Le parole dell'invocazione che segue sono quasi citazione di *Marco*, XIV, 36: « non quod ego volo, sed quod tu », ma riecheggiano anche il vangelo dell'annunciazione in *Luca*, I, 38: « Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum »; *qualunque*: è un neutro, per « qualunque cosa ».

9-11. *però*: « perciò », secondo l'uso comune nella lingua di Dante e del suo tempo; *servita*: « meritata »; questo significato, specie con *morte*, è attestato nella prosa del tempo. L'allusione al « torto » e alla morte immeritata ci può riportare al tempo in cui Dante fu privato senza colpa del saluto di Beatrice (E se di lei si tratta, non sarà solo coincidenza lessicale, *Par.*, XVIII, 5-6: « pensa ch'i sono / presso a colui ch'ogne torto disgrava »).

12. *mentre*: « finché ».

13. *per tal ch'io*: « così che; affinché », con valore consecutivo e insieme finale.

14. *cara*: « scarsa, avara »; in questo significato il termine è attestato

20

E' m'incresce di me sì duramente
ch'altrettanto di doglia
mi reca la pietà quanto 'l martiro,
lasso, però che dolorosamente
sento contro mia voglia 5
raccoglier l'aire del sezza' sospiro

nei rimatori del tempo (è calco del provenzale, dove vale « raro, prezioso », come in *rimas caras*).

[20] Il poeta si dichiara vicino alla morte per il disdegno della donna che dopo averlo ferito d'amore lo ha abbandonato; ora ella regna in lui con la sua immagine a distruggere i suoi spiriti vitali.

Anche questa canzone (come l'altra *Lo doloroso amor* e come i sonetti *Ne le man vostre* e gli altri, inclusi nella *V. N.*, del gabbo e del disdegno) si colloca nella fase dell'amor « doloroso » ed è quindi dedicata alla Beatrice del tempo in cui ella nega a Dante il conforto del suo sguardo. Altre proposte interpretative (che la riferiscono alla donna gentile o ne fanno una delle canzoni destinate al commento del *Conv.*) non hanno fondamento oggettivo nel testo e sono state persuasivamente confutate dal Barbi (Barbi, nota alla canz.); ma resta vero che questa canzone è tra le prime stazioni di un itinerario intellettuale e letterario che Dante traccia dalla *V. N.* al *Conv.* e che coinvolge le sue supreme esperienze prima del poema: di esso si trovano nelle *Rime* quei documenti paralleli i quali, proprio perché non soggetti alla reinterpretazione dei due libri, restano i più oscuri ma sono talora i più rivelativi. Il tema dell'amore doloroso e dell'angosciato smarrimento, mentre da un lato ci richiama a una fase della biografia poetica e interiore di Dante (ampiamente descritto nei capp. X-XVII della *V. N.*), dall'altro documenta ulteriormente l'influsso cavalcantiano, che viene qui sviluppato e condotto ai livelli di una sistematica ossessione visionaria. Poiché la dannosa indifferenza non appare qui come il segno di una superiore giustizia e dignità della donna nei confronti dell'uomo colpevole e non degno, ma come effetto di un dominio distruttivo, si capisce come questo testo possa essere escluso dalla *V. N.* La canzone (sei stanze e il congedo) sembra distinta simmetricamente in due parti: nelle prime tre stanze è narrata la vicenda esterna, ormai conclusa, dell'innamoramento e dell'abbandono; nelle altre tre il suo risvolto interiore e visionario, il dominio assoluto dell'*imagine* della donna nel presente (st. 4ª) e nelle sue anticipazioni, dal giorno della nascita di lei (st. 5ª) a quello della sua prima apparizione (st. 6ª). C'è già dunque qui un tentativo di fusione tra fenomenologia esteriore degli eventi e loro interpretazione visionaria e simbolica, che annuncia il Dante maggiore.

1-3. La pietà che il poeta suscita a se stesso è tanto dolorosa quanto il martirio che gli viene dalla donna. La situazione è di dolore senza scampo, senza possibilità di reazione. *E' m'incresce*: cfr. *Amor che movi*, 51.

6. « Raccogliersi [nel cuore] il soffio dell'ultimo sospiro »; *sezzaio*: « ultimo » (dal lat. *setius*) e cfr. *Par.*, XVIII, 93.

entro 'n quel cor che i belli occhi feriro
quando li aperse Amor con le sue mani
per conducermi al tempo che mi sface.
10 Oïmè, quanto piani,
soavi e dolci ver' me si levaro,
quand'elli incominciaro
la morte mia, che tanto mi dispiace,
dicendo: « Nostro lume porta pace ».

15 « Noi darem pace al core, a voi diletto »,
diceano a li occhi miei
quei de la bella donna alcuna volta;
ma poi che sepper di loro intelletto
che per forza di lei
20 m'era la mente già ben tutta tolta,
con le insegne d'Amor dieder la volta,
sì che la lor vittorïosa vista
poi non si vide pur una fïata:
ond'è rimasa trista
25 l'anima mia che n'attendea conforto,
e ora quasi morto

9. Il verso, per la nozione di fatalità che perentoriamente evoca e per la definizione perifrastica dell'ora della morte (*tempo che mi sface*), determina *per accidens* una situazione che farà sistema nelle « petrose »; *sface*: il verbo (ma sempre in unione con il prefisso – *disfatto, disfecemi* – è frequente nel Dante delle *Rime* e della *Commedia* per designare fisiologicamente lo sfacelo dell'organismo vivente.

10. *piani*: il termine indica una mansuetudine senza incrinature (cfr. *Donne ch'avete*, 60; *Inf.*, II, 56).

12-13. *incominciaro / la morte mia*: il verbo è usato transitivamente, le mediazioni causali sono cancellate e la morte, ultimo effetto, diventa oggetto unico e immediato.

15. *pace*: all'inizio della stanza la parola ripete l'ultima dell'ultimo verso della stanza precedente, secondo l'artificio provenzale delle *coblas capfinidas* (che ritorna nella terza stanza e viene poi abbandonato nelle tre successive).

18. *di loro intelletto*: « per loro intuizione », degli occhi della donna, qui personificati.

21. *le insegne d'Amor*: sono le insegne di guerra, i vessilli d'Amore vittorioso; *dieder lor volta*: « si allontanarono », anche qui detto in terminologia bellica, come dopo un'improvvisa incursione nel campo nemico.

22. *la vittorïosa vista*: « l'aspetto degli occhi vittoriosi » della donna.

vede lo core a cui era sposata,
e partir la convene innamorata.

Innamorata se ne va piangendo
fora di questa vita 30
la sconsolata, ché la caccia Amore.
Ella si move quinci sì dolendo
ch'anzi la sua partita
l'ascolta con pietate il suo fattore.
Ristretta s'è entro il mezzo del core 35
con quella vita che rimane spenta
solo in quel punto ch'ella si va via;
e ivi si lamenta
d'Amor, che fuor d'esto mondo la caccia;
e spessamente abbraccia 40
li spiriti che piangon tuttavia,
però che perdon la lor compagnia.

L'imagine di questa donna siede
su ne la mente ancora,
là 've la pose quei che fu sua guida; 45
e non le pesa del mal ch'ella vede,
anzi vie più bella ora
che mai e vie più lieta par che rida;

27. *lo core a cui era sposata*: l'anima, in questa vita, è sposa del cuore in quanto organo centrale ed essenziale del corpo vivente; la morte sarà un allontanarsi, un divorzio dal cuore.

28. *la convene*: « le è necessario, è costretta »; *la* accusativo sta in luogo del dativo, col verbo usato impersonalmente.

34. *il suo fattore*: « Dio », che ha pietà dell'anima in quanto suo creatore.

35-37. Nel sangue e più precisamente nel mezzo del cuore risiede « lo spirito de la vita, lo quale dimora nella secretissima camera de lo cuore » (*V. N.*, II, 4), e genericamente gli spiriti vitali. *Nel mezzo del core* si rifugia dunque l'anima aggrappata all'ultimo soffio vitale, sul punto di andarsene (cfr. *Così nel mio parlar*, 45-47; *Inf.*, I, 20; *Purg.*, V, 74).

41-42. È il pianto degli spiriti vitali che perdono, dopo i suoi ultimi affannosi abbracci, la compagnia dell'anima e con essa la loro stessa ragione di sopravvivenza. Nella generale tendenza oggettivante della canzone, questa stanza è la più fitta di *dramatis personae*, che rappresentano la vicenda fisiologica e psicologica del morire.

43-48. Inizia la seconda parte della canzone: la vicenda si interiorizza nell'ossessione mentale, in luogo della donna signoreggia e agisce la sua *imagine*. L'indifferenza della donna di fronte allo stato del poeta si accompagna qui a un'acuta consapevolezza (*non le pesa del mal ch'ella vede*) e

e alza li occhi micidiali, e grida
50 sopra colei che piange il suo partire:
« Vanne, misera, fuor, vattene omai ».
Questo grida il desire
che mi combatte così come sole,
avvegna che men dole,
55 però che 'l mio sentire è meno assai
ed è più presso al terminar de' guai.

Lo giorno che costei nel mondo venne,
secondo che si trova
nel libro de la mente che vien meno,
60 la mia persona pargola sostenne
una passïon nova,
tal ch'io rimasi di paura pieno;
ch'a tutte mie virtù fu posto un freno
subitamente, sì ch'io caddi in terra,
65 per una luce che nel cuor percosse:
e se 'l libro non erra,
lo spirito maggior tremò sì forte

a un lieto infierire (e se si tratta di Beatrice come poteva essere acquisito al libello giovanile?).

49. Cfr. *la scherana micidiale e latra* di *Così nel mio parlar*, 58.

52. *desire*: in senso oggettivo, l'immagine della donna oggetto del desiderio.

55. *meno*: « minore ».

57. *Lo giorno... venne*: « il giorno che costei nacque ». Un luogo comune della poesia popolare, cioè la celebrazione dell'amata attraverso quella del giorno della sua nascita, e quello provenzale dell'amore a prima vista sin dall'infanzia si fondono in questa iperbole che fa coincidere l'inizio dell'innamoramento con quello stesso della vita della donna.

59. *libro de la mente*: è il « libro della mia memoria » dell'*incipit* della *V. N.* (per questa metafora, che attinge a una simbologia illustre e centrale nella tradizione medievale, cfr. C. S. Singleton, *An Essay on the Vita Nuova*, trad. ital., Bologna, 1968); *vien meno*: è riferito alla *mente* (la memoria) che sta per morire, vicina alla fine.

60. *persona*: il termine indica l'aspetto visibile, il corpo dell'individuo; *pargola*: poco meno di un anno (*V. N.*, II) divideva Dante da Beatrice. L'inverosimiglianza dell'innamoramento a quell'età non depone contro l'ipotesi che la canzone sia a lei riferita, ma è parte dell'iperbole poetica.

63. *ch'a tutte... un freno*: « le mie forze vitali subirono come un arresto ».

64. *caddi in terra*: è segno convenzionale, di origine scritturale, del destinatario di una visione (cfr. *Apoc.*, I, 17).

66. Cfr. *Inf.*, II, 6.

67. *lo spirito maggior*: è lo spirito della vita.

che parve ben che morte
per lui in questo mondo giunta fosse:
ma or ne incresce a Quei che questo mosse. 70

Quando m'apparve poi la gran biltate
che sì mi fa dolere,
donne gentili a cu' i' ho parlato,
quella virtù che ha più nobilitate,
mirando nel piacere, 75
s'accorse ben che 'l suo male era nato;
e conobbe 'l disio ch'era creato
per lo mirare intento ch'ella fece:
sì che piangendo disse a l'altre poi:
« Qui giugnerà, in vece 80
d'una ch'io vidi, la bella figura,
che già mi fa paura;
che sarà donna sopra tutte noi,
tosto che fia piacer de li occhi suoi ».

Io ho parlato a voi, giovani donne, 85
che avete li occhi di bellezze ornati
e la mente d'amor vinta e pensosa,

70. *Quei*: « Dio », in quanto creatore della vita, in coincidenza ed esplicazione del v. 34. Barbi-Maggini intende « Amore ».

71. Il riscontro di questa prima apparizione con le due della *V. N.*, ai nove e ai diciotto anni (capp. II e XI) sembra d'obbligo; ma differenze di situazione e di circostanze rendono impossibile identificare questo momento con l'una o con l'altra.

73. « parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non a ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili » (*V. N.*, XIX, 1). Non è possibile decidere se qui si alluda o meno alla canz. *Donne ch'avete* e al cap. citato del libello, né accertare quale delle due canzoni sia la più antica; *a cu' i' ho parlato*: può significare semplicemente « alle quali sin qui mi sono rivolto », come è ripetuto nel primo verso del congedo.

74. *quella virtù*: si tratta della facoltà intellettiva, la « potenza ultima, cioè ragione » di *Conv.*, III, II, 14.

75. *piacere*: « la bellezza » di lei, in senso oggettivo.

77. *l' disio ch'era creato*: « quale desiderio era nato ».

79. *disse a l'altre*: l'intelletto alle altre facoltà.

80-81. In luogo della persona fisica, la *bella figura*, l'immagine mentale non come memoria ma come presenza attiva e dominante (*sarà donna*); cfr. *La dispietata mente*, 7 e *Amor, da che convien*, 31.

87. *d'amor vinta e pensosa*: « abbattuta da amore e angosciata, preoccupata » (Contini); Barbi-Maggini intende « vinta da amore » e « pensosa d'a-

perché raccomandati
vi sian li detti miei ovunque sono:
90 e 'nnanzi a voi perdono
la morte mia a quella bella cosa
che me n'ha colpa e mai non fu pietosa.

21

Lo doloroso amor che mi conduce
a fin di morte per piacer di quella
che lo mio cor solea tener gioioso,
m'ha tolto e toglie ciascun dì la luce
5 che avëan li occhi miei di tale stella
che non credea di lei mai star doglioso:

more », ed è interpretazione che implica un'ambiguità nell'uso della preposizione (*da*, *di*; agente e argomento).

88-89. *raccomandati vi sian*: cfr. *Inf.*, XV, 119.

91. *cosa*: in luogo di « persona » è uso nobilitante in determinati contesti.

92. *me n'ha colpa*: « che ne (della morte) ha colpa nei miei riguardi »; *me* è dativo etico.

[21] Il poeta, privato dello sguardo di Beatrice, è prossimo alla morte; ma recando il pensiero di lei nell'altra vita, potrà anche nell'inferno contemplare la sua bellezza con tanta intensità da non provare più alcun tormento; nel congedo si chiede alla morte la grazia di un'informazione che renderebbe meno dolorosa la fine. Questa canzone è con ogni probabilità la più antica delle rime dell'« amor doloroso » (nell'*incipit* ne contiene la denominazione, quasi programmatica): ne sono spia i numerosi arcaismi, alcuni aspetti della struttura metrica, la presenza rilevante di elementi di provenienza guittoniana e provenzale. Malgrado la situazione di angoscia e dolore, che in *E' m'incresce* sollecita la presenza del modello cavalcantiano, questa canzone svolge le sue variazioni sul tema fuori di questa influenza. Come nel riconoscerne il carattere arcaico, così c'è concordia nella valutazione limitativa di questa canzone nell'ambito delle rime dolorose; ma è opportuno sottolinearne l'originalità per la felicità inventiva con la quale il poeta, avvalendosi di luoghi comuni della tradizione, fornisce gli equivalenti fisici dello stato dell'animo e per la superiore ironia delle soluzioni iperboliche.

È difficile sottrarsi alla suggestione che alcuni elementi (il *colpo nascoso*, la *luce*, il *freddo*) non siano tra le anticipazioni almeno lessicali della futura invenzione delle « petrose ».

1-2. *mi conduce a fin di morte*: cfr. *E' m'incresce*, 11 n.; è la stessa situazione, ma qui pallidamente enunciata; *per piacer*: « per soddisfare il piacere » di quella, come al v. 43 (altri « per volontà, arbitrio »).

3. *gioioso*: il termine compare solo nelle *Rime* (e nel *Fiore*) e designa, come il *joi* dei provenzali, l'intimo gaudio amoroso.

e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso,
omai si scopre per soverchia pena,
la qual nasce del foco
che m'ha tratto di gioco, 10
sì ch'altro mai che male io non aspetto;
e 'l viver mio (omai esser de' poco)
fin a la morte mia sospira e dice:
« Per quella moro c'ha nome Beatrice ».

Quel dolce nome, che mi fa il cor agro, 15
tutte fïate ch'i' lo vedrò scritto
mi farà nuovo ogni dolor ch'io sento;
e de la doglia diverrò sì magro
de la persona, e 'l viso tanto afflitto,
che qual mi vederà n'avrà pavento. 20
E allor non trarrà sì poco vento
che non mi meni, sì ch'io cadrò freddo;
e per tal verrò morto,
e 'l dolor sarà scorto
con l'anima che sen girà sì trista; 25

7-8. *e 'l colpo... nascoso*: cfr. *Amor tu vedi ben*, 15 « porto nascoso il colpo de la pietra ».

8. L'ottavo verso e l'undicesimo sono senza rima in ogni stanza, contro la buona norma (cfr. *V. E.*, II, XIII, 4-5).

10. *gioco*: di derivazione provenzale, vale « gioia, letizia ».

14. È l'unico luogo delle *Rime* in cui compare il nome di Beatrice, contro la convenzione cortese che vieta di manifestare espressamente il nome della donna amata; ma qui forse è *senhal* per Bice (e consente l'antitesi tra il nome che dovrebbe portar beatitudine e la persona che è causa di morte, quai un ossimoro e una smentita del principio *nomina sunt consequentia rerum*).

15. *dolce... agro*: si ripete l'antitesi del verso precedente.

17. *mi farà nuovo*: « mi rinnoverà »; per il nome di Beatrice, con effetti diversi, cfr. *Par.*, VII, 13-14.

18-23. Tutta l'invenzione tende all'iperbole del *topos* dell'afflizione e del deperimento per amore e vuol esser presa alla lettera nella sua fisica evidenza; lamentarne l'eccesso o attenuarla con una lettura metaforica (Barbi) le toglierebbe qualità e giustificazione. I riscontri dalla zona stilnovistica e illustre (a cominciare dallo stesso Dante della *V. N.* nel son. *Se' tu colui*) vanno dunque integrati con altri dalla zona realistica e comica (Cino, *Sì mi distingue*, 85-87, ma anche Cecco Angiolieri e Meo de' Tolomei nei due sonetti dello stesso esordio, *I' son sì magro che quasi traluco / de la persona*); *meni*: « porti via ».

23. *per tal*: « per ciò ».

24-25. L'anima se ne andrà e il dolore sarà avviato (*scorto*) in sua compagnia.

e sempre mai con lei starà ricolto,
ricordando la gio' del dolce viso,
a che nïente par lo paradiso.

Pensando a quel che d'Amore ho provato,
30 l'anima mia non chiede altro diletto,
né il penar non cura il quale attende;
ché, poi che 'l corpo sarà consumato,
se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto
con lei a Quel ch'ogni ragione intende;
35 e se del suo peccar pace no i rende,
partirassi col tormentar ch'è degna,
sì che non ne paventa;
è starà tanto attenta
d'imaginar colei per cui s'è mossa,
40 che nulla pena avrà ched ella senta;
sì che, se 'n questo mondo l'ho perduto,
Amor ne l'altro men darà trebuto.

Morte, che fai piacere a questa donna,
per pietà, innanzi che tu mi discigli,
45 va' da lei, fatti dire

26. *ricolto*: « raccolto », stretto con l'anima; è rima imperfetta con *morto* e *scorto*.
27. *gio'*: « gioia »; è il provenzale *joi*.
28. Questo verso e il precedente anticipano la situazione e l'iperbole, tra empia e divertita, della stanza successiva e, in particolare, dei vv. 38-42.
29. *Pensando ... provato*: pensando alle gioie che Amore gli ha donato.
31. *il quale attende*: « che (oggetto è *il penar*) essa aspetta ».
35. *pace*: « perdono » (cfr. *Così nel mio parlar*, 78 « e poi le renderei con amor pace »).
38. *attenta*: « intenta, continuamente tesa » all'immagine della donna.
38-42. La situazione (l'immagine della donna che annulla le pene infernali) sembra anticipare quella della stanza seconda di *Donne ch'avete* (nell'inferno Dante dirà « O mal nati / io vidi la speranza de' beati »); ma quel che nella canzone della *V. N.* vale come segno di prestigiosa elezione, qui è detto per iperbole e viene poi interpretato maliziosamente come rivincita (Amore darà al poeta, nell'altro mondo, il tributo – la ricompensa di gioia per il servizio amoroso – che in questo egli ha perduto dopo averlo assaporato); *ched*: la *d* è etimologica (lat. *quid*), qui per eufonia.
43. Cfr. v. 2 e nota.
44. *discigli*: « distruggi, rovini »; è lezione congetturale del Barbi, e compare in testi dell'area centro-meridionale con significato di distruggere, disfare (come in Jacopone, *Donna del paradiso*, 42 « che ne la croce è tratto, / stace su descilïato »).

perché m'avvien che la luce di quigli
che mi fan tristo, mi sia così tolta:
se per altrui ella fosse ricolta,
falmi sentire, e trarra'mi d'errore,
e assai finirò con men dolore. 50

22

Di donne io vidi una gentile schiera
questo Ognissanti prossimo passato,
e una ne venia quasi imprimiera,
veggendosi l'Amor dal destro lato. 4
De gli occhi suoi gittava una lumera,
la qual parëa un spirito infiammato;
e i' ebbi tanto ardir ch'in la sua cera
guarda', e vidi un angiol figurato. 8

A chi era degno donava salute
co gli atti suoi quella benigna e piana,

46. *quigli*: gli occhi; è rima siciliana.

48. *ella*: la luce degli occhi. Il significato del verso è assai dubbio e variamente interpretato. Il primo è più ovvio sembra: « Se la luce dei suoi occhi fosse raccolta (*ricolta*) da altri (*per altrui*), da altri goduta ».

49. *sentire*: vale « sapere », per attrazione e analogia col *fatti dire* del v. 45; *errore*: « dubbio ».

50. *assai*: si lega a *men* (« con dolore molto minore »).

[22] In lode di una donna che, prima di una schiera e in compagnia d'Amore, s'avanza donando virtù e salute alle altre e a chiunque le sta vicino, nella festa d'Ognissanti. Quasi certamente il sonetto (attestato da un solo manoscritto e sottoposto a qualche dubbio sull'autenticità) è dedicato a Beatrice e rientrerebbe nel gruppo delle rime della « loda » (cfr. *V. N.*, XVIII). Prossimo nella situazione ad altre rime del gruppo raccolte nel libello (cfr. *Tanto gentile*, *Vede perfettamente*) appare come un'elegante ma un po' convenzionale elencazione di luoghi comuni stilnovistici.

2. Sono passati pochi giorni dal 1° Novembre, festa d'Ognissanti, ch'era occasione di adunanze festose.

3. *imprimiera*: « prima »; letteralmente « innanzi », in senso figurato « la principale », come conferma, nel verso successivo, l'Amore che sta alla sua destra.

7. *cera*: « viso » (franc. *chiere*).

8. *angiol figurato*: sarà una presenza sacra, un messaggero divino, non un doppio della donna (Contini lo interpreta come figura d'Amore).

9. *salute*: « saluti » (pl. di *saluta*, cfr. *Se Lippo amico*, 6; e *Intelligenza*, CCXCII, 9: « E fanno ciò che Madonna comanda, / e rendon dolzi e soavi salute »); in rima equivoca col v. 13, dove significa salvezza, « salute » spirituale.

11 e 'mpiva 'l core a ciascun di vertute.
Credo che de lo ciel fosse soprana,
e venne in terra per nostra salute:
14 là 'nd'è beata chi l'è prossimana.

23

Onde venite voi così pensose?
Ditemel, s'a voi piace, in cortesia,
ch'i' ho dottanza che la donna mia
4 non vi faccia tornar così dogliose.
Deh, gentil donne, non siate sdegnose,
né di ristare alquanto in questa via
e dire al doloroso che disia
8 udir de la sua donna alquante cose;

avvegna che gravoso m'è l'udire:
sì m'ha in tutto Amor da sé scacciato

12. *soprana*: « collocata nell'alto ».
13. Cfr. *Tanto gentile*, 7-8; ma anche il *Credo*: « propter nostram salutem descendit de coelis ».
14. *prossimana*: « prossima, vicina » (prov. *prosman*).

[23] Il poeta domanda a un gruppo di donne afflitte se siano state con la sua donna, temendo che sia il dolore di lei a renderle « così dogliose »; nella seconda parte del sonetto dichiara la sua angoscia per essere stato scacciato da Amore. Questo sonetto e il successivo, per analogie di situazione e alcune coincidenze testuali, vengono generalmente messi in relazione con l'episodio della morte del padre di Beatrice narrato nel cap. XXII della *V. N.* e con i due sonetti ivi raccolti *Voi che portate* e *Se' tu colui*. Nella seconda parte di questo sonetto, però, l'introduzione del tema dell'abbandono d'Amore appare discordante con la situazione che darebbe l'avvio al componimento e richiama piuttosto il clima delle rime dell'« amor doloroso ».

1. Per questo attacco, cfr. i vv. 3-4 di *Voi che portate*; *pensose*: « afflitte, gravate da un pensiero».
3. *dottanza*: « dubbioso timore », dal prov. *doptansa*.
6. Cfr. *Voi che portate*, 10.
7. *e dire*: interrompe la costruzione negativa del verso precedente, secondo una concordanza *ad sensum* che attribuisce al « non siate sdegnose » il valore di « vi piaccia »; nel verso l'allitterazione (*dire*, *doloroso*, *disia*) della *d*, già sparsamente anticipata, raggiunge la massima frequenza, mettendo in evidenza le parole tematiche (*donna*, *dolore*) del testo (Foster-Boyde).
10. Ha inizio il tema dell'abbandono d'Amore (Beatrice che ha tolto il saluto?) che determina una discontinuità, non facilmente motivabile, con la parte che precede.

ch'ogni suo atto mi trae a ferire. 11
Guardate bene s'i' son consumato
ch'ogni mio spirto comincia a fuggire,
se da voi, donne, non son confortato. 14

24

« Voi, donne, che pietoso atto mostrate,
chi è esta donna che giace sì venta?
sarebbe quella ch'è nel mio cor penta?
Deh, s'ella è dessa, più non mel celate. 4
Ben ha le sue sembianze sì cambiate,
e la figura sua mi par sì spenta,
ch'al mio parere ella non rappresenta
quella che fa parer l'altre beate ». 8

« Se nostra donna conoscer non pòi,
ch'è sì conquisa, non mi par gran fatto,
però che quel medesmo avvenne a noi. 11
Ma se tu mirerai il gentil atto
de li occhi suoi, conosceraila poi:
non pianger più, tu se' già tutto sfatto ». 14

11. *mi trae a ferire*: « tende a ferirmi » (*mi* è oggetto di *ferire*, non riferito a *trarre*, che funge da verbo servile).
12. *s'i'*: « come io ».

[24] Il sonetto è in forma di dialogo: nelle quartine la domanda (il poeta chiede se è la sua donna che vede *vinta* nel dolore al punto da apparirgli irriconoscibile), nelle terzine la risposta (le donne rispondono affermativamente, aggiungendo parole di conforto). Si trova dunque qui anticipata e riassunta quella situazione di domanda e di risposta che si sdoppia nei due sonetti *Voi che portate* e *Se' tu colui* raccolti nella *V. N.*

2. *venta*: « vinta, abbattuta »; è forma aretina frequente in Guittone; per l'uso metaforico di « vinta », tra i molti casi, cfr. *Inf.*, III, 33.
3. È l'immagine, convenzionale e particolarmente siciliana, della donna dipinta nel cuore.
6. *spenta*: « non visibile, irriconoscibile »; altri « cancellata, alterata ».
7. *parere*: « giudizio, opinione »; nel verso successivo, per *aequivocatio*, lo stesso termine varrà « apparire ».
10. *conquisa*: « vinta », come al v. 2.
14. Il moto di femminile pietà, di fronte alla persona distrutta (*sfatto*) di Dante, è conferma del « pietoso atto » del v. 1.

25

Un dì si venne a me Malinconia
e disse: « Io voglio un poco stare teco »;
e parve a me ch'ella menasse seco
4 Dolore e Ira per sua compagnia.
E io le dissi: « Partiti, va' via »;
ed ella mi rispose come un greco:
e ragionando a grande agio meco,
8 guardai e vidi Amore, che venia

vestito di novo d'un drappo nero,
e nel suo capo portava un cappello;
11 e certo lacrimava pur di vero.
Ed eo li dissi: « Che hai, cattivello? »
Ed el rispose: « Eo ho guai e pensero,
14 ché nostra donna mor, dolce fratello ».

[25] Malinconia, accompagnata da Dolore e Ira, si reca presso il poeta e si stabilisce presso di lui contro il suo volere. Giunge poi Amore, vestito a lutto e lacrimoso, che annuncia la morte della « nostra donna ». Questo preannuncio della morte di Beatrice coincide con l'episodio del cap. XXIII della *Vita Nuova* e col tema sviluppato nella canzone *Donna pietosa*; ma la materia, tenuta al livello « tragico » nel libello, è qui trattata in un registro dimessamente elegiaco e colloquiale.

1. *Malinconia*: è la « collera nera », in senso fisiologico e secondo la dottrina classica degli umori; pena acuta e affannosa, qui personificata. Il termine compare, come proprio ed esclusivo, nell'ambito comico-realistico.

4. *Ira*: è personificazione dello stato d'animo cruccioso e tormentato (cfr. *Deh, ragioniamo*, 2).

6. *come un greco*: l'orgoglio sprezzante dei Greci era nozione proverbiale e luogo comune; qui sta dunque a significare un rifiuto sdegnoso (cfr. *Inf.*, XXVI, 74).

7. *ragionando*: riferito a Malinconia, « mentre ragionava ».

8. Il verso ricorda l'altro, del son. *Io mi senti'* (*V. N.*, cap. XXIV), *e poi vidi venir da lungi Amore*.

9-10. Abito nero e cappello (cappuccio) erano l'abbigliamento maschile del lutto; *di novo*: con abito nuovo, indossato per l'occasione e per la prima volta; l'accentuazione di quinta, ottava e decima del v. 9 è rara, ma non priva di esempi nell'età di Dante (cfr. anche *Inf.*, XXVIII, 135).

12. *cattivello*: « misero, sventurato ».

13. *pensero*: dolore che dà intima angoscia (cfr. *Deh, ragioniamo insieme*, 2).

14. L'appellativo col quale Amore si rivolge a Dante, « dolce fratello », colloquiale e affettuosamente partecipe come il « cattivello » del v. 12, manifesta, sotto la convenzione delle personificazioni delle quartine, l'ispirazione di fonte del sonetto.

26 - Dante a Forese.

Chi udisse tossir la malfatata
moglie di Bicci vocato Forese,
potrebbe dir ch'ell'ha forse vernata
ove si fa 'l cristallo, in quel paese. 4

[26] Questo sonetto e i cinque successivi formano un nucleo di particolare e autonomo rilievo nel *corpus* delle rime dantesche: la « tenzone con Forese Donati », un nodo intricatissimo di dibattito sia sul versante linguistico-filologico sia su quello biografico. Non è dubbio che, tra i diversi tipi di approccio, quello che insiste sull'aspetto tecnico e stilistico si sia rivelato il più omogeneo e fecondo per la corretta definizione del genere in cui i testi si inscrivono e quindi dell'orizzonte interpretativo che ad essi compete. Siamo « a un estremo di un genere letterario » (Contini) che si esprime nella poesia comico realistica di un Cecco Angiolieri, Rustico di Filippo, Pieraccio Tedaldi, per fare solo qualche nome di una tradizione di stile « comico » che si contrappone, con uno stesso grado di convenzionalità letteraria, all'altra di stile « tragico » (come Dante stesso constaterà e teorizzerà nel *De vulgari eloquentia*) e che sollecita e trascina con sé, come sua motivazione e giustificazione, la materia triviale, l'equivoco osceno, l'insulto e la calunnia. Nell'ambito delle *Rime* questa tenzone, che rappresenta la sperimentazione di un genere, è rigorosamente segregata in se stessa e nelle proprie convenzioni, ma con una ricchezza e determinazione (che risulta anche dal confronto, quasi ingeneroso, con i testi del contendente Forese) che ne fanno un'esperienza compiuta ed esaustiva. Toccherà al Dante della *Commedia*, nell'incontro con Forese del XXIII del *Purgatorio*, storicizzarla e definirla come superata e negativa dal punto di vista letterario come da quello etico, per quel tanto di chiuso virtuosismo stilistico e di « bassa voglia » che, pur nella convenzione del genere, essa sembra testimoniare (per quanto la musa della tenzone sembri essere scherzosa, se non si vuole addirittura accogliere la proposta di una lettura antifrastica, quasi si tratti di un elogio rovesciato nella forma convenzionale della *vituperatio iocosa* per la quale, cfr. F. CHIAPPELLI, *Proposta d'interpretazione per la tenzone di Dante con Forese*, in «Giorn. stor. lett. ital.», CXLII, [1965], pp. 321-350). Sotto il profilo biografico si pone la questione se la tenzone debba leggersi anche come spia del «traviamento» succeduto alla morte di Beatrice e da lei rimproverato nel XXX del *Purgatorio*; e se si possa riferire alla « viltà » di vita che Cavalcanti stigmatizza nel sonetto *I' vegno il giorno a te infinite volte*; ma si tratta di ipotesi senza precise referenze, rese ancora più vaghe per l'incertezza della datazione stessa della tenzone. Il Barbi ha confutato i tentativi di datazione fondati su elementi interni e propone, sulla base del discorso di Beatrice in *Purg.*, XXX, un anno tra la morte di questa e la morte di Forese, tra il 1290 e il 1296.

1. *malfatata*: « nata sotto triste destino, sventurata ».
2. La moglie di Forese, qui neppur nominata, si chiamava Nella, come Dante farà dire a Forese nella affettuosa ritrattazione del XXIII del *Purgatorio*. In *Bicci vocato Forese* alcuni leggono un'ironica trasposizione di nome e soprannome; ma il Barbi ricorda come il termine *vocatus* risulti usato, sia pure per eccezione, anche per indicare il nome; *Forese* starebbe quindi per distinguere questo *Bicci* da altri della stessa casata.
3. *ha ... vernata*: « ha passato l'inverno ».
4. Era opinione comune che il cristallo si formasse dal ghiaccio, a

Di mezzo agosto la tıuovi infreddata:
or sappi che de' far d'ogni altro mese...;
e non le val perché dorma calzata,
8 merzé del copertoio c'ha cortonese.

La tosse, 'l freddo e l'altra mala voglia
no l'addovien per omor' ch'abbia vecchi,
11 ma per difetto ch'ella sente al nido.
Piange la madre, c'ha più d'una doglia,
dicendo: « Lassa, che per fichi secchi
14 messa l'avre' 'n casa del conte Guido ».

26 a - Forese a Dante.

L'altra notte mi venne una gran tosse,
perch'i' non avea che tener a dosso;
ma incontamente che fu dì, fui mosso

temperature bassissime e quindi nei paesi settentrionali (è ancora sentenza del don Ferrante manzoniano che « dal ghiaccio lentamente indurato, con l'andar de' secoli, si formi il cristallo » (*I promessi sposi*, cap. XXVII); *in quel paese*: così sintatticamente posticipata, l'espressione può suggerire un doppio senso (dal luogo geografico a quello anatomico) che si svilupperà nei versi seguenti.

7. *calzata*: « senza togliere le calze »; altri (Del Lungo, Contini) « con la coperta ben rimboccata »; non mancano riscontri per entrambe le interpretazioni.

8. *merzé*: « a causa, per colpa », riferito a *non le vale*; *copertoio*: « coperta », con valore anche metaforico, di evidente significato osceno; *cortonese*: « corto » (Cortona è qui citata per gioco di parole, « per similitudine della voce e non per altra proprietà », come osservò il Borghini [cit. in Barbi-Maggini]). Che l'allusione alla coperta corta non possa essere intesa in senso solo letterale, a significare esclusivamente uno stato di miseria e di abbandono, lo prova il fatto che la Nella sia *infreddata* anche *di mezzo agosto*; povertà, dunque, e insufficienza maritale.

9. *l'altra mala voglia*: « ogni altro malanno ».

10-11. Si fa qui riferimento alla dottrina medica degli umori, che sono in vecchiaia freddi e secchi; ma la Nella, che vecchia non è, è malandata per « difetto d'uomo », essendo l'uso maritale raccomandato per purgare il sangue e per la buona salute. Accusa d'impotenza o di trascuratezza? l'uno e l'altro, verosimilmente. Nella trasfigurazione purgatoriale, Forese dirà « La vedovella mia che tanto amai ».

13. *per fichi secchi*: « con una dote minima ».

14. *conte Guido*: Guido il Vecchio, capostipite della dinastia dei conti Guidi (poi di Romena e di Battifolle), a designare tutta una gran casata (*Par.*, XVI, 97); o, più precisamente, Guido Novello, morto nel 1293.

per gir a guadagnar ove che fosse. 4
Udite la fortuna ove m'addosse:
ch'i' credetti trovar perle in un bosso
e be' fiorin' coniati d'oro rosso;
ed i' trovai Alaghier tra le fosse, 8

legato a nodo ch'i' non saccio 'l nome,
se fu di Salamone o d'altro saggio.
Allora mi segna' verso 'l levante: 11
e que' mi disse: « Per amor di Dante,
scio'mi ». Ed i' non potti veder come:
tornai a dietro, e compie' mi' vïaggio. 14

[26 a] 4. *a guadagnar*: « a ottenere qualche guadagno », non bene specificato, poiché il termine aveva un senso alquanto più lato e generico che nell'uso odierno, dal mendicare al rubare. Forese scioglie l'arguzia dell'ambiguità contenuta nelle accuse di Dante (miseria e insufficienza maritale) accogliendo come spunto solo il tema della povertà; e sposta il discorso dall'asse dell'ingegnosità verbale a quello del racconto aneddotico, volto a dimostrare una colpa vergognosa del padre di Dante. La risposta, come per tutta la tenzone, non è per le rime, ma non mancano corrispondenze lessicali (la *tosse* e il *tossir, Udite* e *udisse*) e tematiche (la scarsezza del vestito al v. 2 e il *copertoio cortonese*, il padre *tra le fosse* e la moglie trascurata).

6. *bosso*: « bossolo ».

8. Alighiero II, padre di Dante, morto nel 1293; qui è, per prosopopea, la sua ombra personificata e parlante; *tra le fosse*: l'indicazione esatta di questo luogo, dove si trova l'ombra del padre di Dante, è controversa, come anche l'allusione implicita ch'essa può contenere (alla chiesa di S. Jacopo *inter foveas*, dov'erano prigioni del Comune? fuori le mura, dove si gettavano, con le carogne e le immondizie, anche i morti infamati o scomunicati?); o, più semplicemente, « nel cimitero » (Barbi).

9-10. Il nodo (di Salomone o d'altri) con cui Alighiero è legato è l'allusione più oscura del sonetto per noi, ma tale non doveva essere per Dante che ne comprendeva tutta la malizia. Il « nodo di Salomone » era formula per indicare un nodo intricato, difficile a sciogliersi. (Interessante per un tentativo di interpretazione in chiave magica, P. CHERCHI, *Pentangulo, nodo di Salomone ecc...*, in *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzi*, Roma, 1979, pp. 204-09). Per quale colpa l'ombra di Alighiero sia legata non si può dire con certezza. Le soluzioni più probabili vanno dall'accusa di non aver restituito denaro guadagnato ad usura (risulta documentata per Alighiero, come per il padre suo e il fratello, la pratica del prestar denaro) a quella di non aver vendicato una grave offesa; per la seconda ipotesi, cfr. *Inf.*, XXIX, 18-36 (dove si parla dell'omicidio di Geri del Bello non ancora vendicato dagli Alighieri) e le allusioni contenute nell'ultimo sonetto di Forese ai vv. 1-4.

11. All'apparizione inquietante del morto (non ancora assolto dalla sua colpa) Forese si fa il segno della croce, rivolto a oriente secondo la consuetudine della preghiera; e qui per scongiuro.

13. *scio' mi*: Alighiero chiede in nome del figlio di essere sciolto dal nodo e, fuor di metafora, dalla colpa; se questa consiste nel debito d'usura, c'è maligna contrapposizione tra il padre di Dante che chiede a Forese di pagare per lui e la descrizione nel precedente sonetto di un Forese squattrinato e dissoluto; *potti*: « potei » per evoluzione da *potui*.

27 - Dante a Forese.

Ben ti faranno il nodo Salamone,
Bicci novello, e' petti de le starne,
ma peggio fia la lonza del castrone,
4 ché 'l cuoio farà vendetta de la carne;
tal che starai più presso a San Simone,
se tu non ti procacci de l'andarne:
e 'ntendi che 'l fuggire el mal boccone
8 sarebbe oramai tardi a ricomprarne.

Ma ben m'è detto che tu sai un'arte
che, s'egli è vero, tu ti puoi rifare,
11 però ch'elle'è di molto gran guadagno;
e fa sì, a tempo, che tema di carte
non hai, che ti bisogni scioperare;
14 ma ben ne colse male a' fi' di Stagno.

[27] 1. *il nodo Salamone*: l'allusione più ermetica di Forese fornisce a Dante lo spunto per la risposta, che è tutta condotta sui due temi della gola e del furto; l'ellissi della preposizione, che risponde all'uso del francese antico, è fiorentinismo attestato soprattutto nella onomastica e toponomastica (cfr. il quarto sonetto della tenzone al v. 7, *castello Altrafonte*).

2. *Bicci novello*: per distinguerlo da un altro Bicci, più anziano, della stessa casata; *e' petti de le starne*: danno l'avvio all'accusa di gola.

3-4. I due versi, metaforici e allusivi, ritengono del *trobar clus*, secondo la tecnica dell'*entrebescar los motz*, dei molti e oscuri significati racchiusi in poche parole: *la lonza del castrone* (la lombata dell'agnello castrato) sarà più dannosa, perché il *cuoio* (la pelle di castrato serviva a far pergamene, e quindi anche quelle sulle quali stavano vergati i debiti di Forese) vendicherà la carne che l'amico divora golosamente.

5. *più presso a San Simone*: presso la chiesa di S. Simone era il carcere detto la « Burella », tra i principali di Firenze; Forese rischia dunque di star più presso a S. Simone (imprigionato) che non nel pur vicino distretto di S. Pier Maggiore, che era quello della sua famiglia.

7-8. Fuggire il ghiotto boccone (*mal* perché gli si rivolta in debito e condanna) è ormai insufficiente a Forese per redimersi (*ricomprarne*) e riscattarsi dai debiti.

9. *un'arte*: è quella del rubare, come sarà esplicitato nel terzo sonetto dantesco, ai vv. 4 e 8 (e qui si fornisce l'interpretazione peggiorativa del *guadagnar* del sonetto precedente, come è confermato dal *gran guadagno* – quasi una citazione – del v. 11).

12-13. Per quest'*arte* Forese non dovrà temere alla scadenza (*a tempo*) la *carta debiti* sì da dover abbandonare le sue occupazioni abituali (il mangiare e il rubare).

14. Non abbiamo notizia di questi figli di Stagno; si può solamente desumere, di qui, che furono ladri di fama e finiti male (con l'impiccagione, secondo la pena riservata ai ladroni; e questa sarà il *nodo* preannunciato al v. 1).

27 a - Forese a Dante.

Va' rivesti San Gal prima che dichi
parole o motti d'altrui povertate,
ché troppo n'è venuta gran pietate
in questo verno a tutti suoi amichi. 4
E anco, se tu ci hai per sì mendichi,
perché pur mandi a noi per caritate?
Dal castello Altrafonte ha' ta' grembiate
ch'io saccio ben che tu te ne nutrichi. 8

Ma ben ti lecerà il lavorare,
se Dio ti salvi la Tana e 'l Francesco,
che col Belluzzo tu non stia in brigata. 11
A lo spedale a Pinti ha' riparare;
e già mi par vedere stare a desco,
ed in terzo, Alighier co la farsata. 14

[27 a] 1. *Va' rivesti*: coordinazione asindetica di due imperativi, d'uso frequente. Forese invita Dante a restituire il vestiario (e il cibo?) che per tutto l'inverno ha ottenuto per carità dall'ospedale di Santa Maria fuori della porta a San Gallo (l'ospedale medievale non era solo ricovero degli ammalati, ma luogo a cui si rivolgevano i poveri bisognosi di vesti e di cibo). Alle accuse di Dante (gola e furto) non c'è traccia di risposta in questo sonetto, che insiste solo su quella (secondaria e subordinata) della estrema povertà, evidentemente la più facile alla replica.

4. *suoi amichi*: dell'ospedale.

7. *Dal castello Altrafonte*: il castello (d'Altafronte o, per metatesi popolare, Altrafonte) si trovava presso l'Arno, nelle vicinanze di Ponte Vecchio; di qui Dante avrebbe ricevuto *grembiate* di roba per sfamarsi, da qualche membro della famiglia d'Altafronte.

9-11. Tutta la terzina è di difficile lettura. Prendendo il *lavorare* nel senso attestato dal latino dei giuristi (*laborare ut* o *quod*) come propone il Barbi, si può intendere: « Ti sarà possibile fare in modo che tu eviti la condizione misera del Belluzzo (e la sua compagnia) a patto che (*se*, che ha però valore anche ottativo) Dio ti conservi sani la Tana e Francesco » e così tu possa ricorrere a loro e sfruttarli; *Belluzzo* era zio paterno di Dante, la cui ipotetica povertà si ricava solo dal contesto di questo sonetto (e il diminutivo in *uzzo* ha solitamente valore ironico e spregiativo); *Tana* (Gaetana) e *Francesco* sono i fratellastri di Dante, figli della seconda moglie di Alighiero, Lapa di Chiarissimo Cialuffi.

12. *A lo spedale a Pinti*: l'ospizio presso porta San Piero (detta anche porta Pinti); *ha' riparare*: « sarai ricoverato », da vecchio; Dante dunque finirà all'ospizio dei poveri e proprio in quello *a Pinti* che era stato fondato dai Donati e li annoverava tra i patroni e benefattori.

14. *in terzo*: con altri due mendichi come lui; *Alighier*: probabilmente non è nome, ma cognome che designa la casata e, per essa, la persona di Dante; *co la farsata*: « col farsetto », senza un mantello da mettersi addosso.

28 - Dante a Forese.

Bicci novel, figliuol di non so cui
(s'i' non ne domandasse monna Tessa),
giù per la gola tanta roba hai messa
4 ch'a forza ti convien tòrre l'altrui.
E già la gente si guarda da lui,
chi ha borsa a lato, là dov'e' s'appressa,
dicendo: « Questi c'ha la faccia fessa,
8 è piuvico ladron negli atti sui ».

E tal giace per lui nel letto tristo,
per tema non sia preso a lo 'mbolare,
11 che gli appartien quanto Giosepp'a Cristo.
Di Bicci e de' fratei posso contare

[28] 1. *Bicci novel... di non so cui*: nell'arco dei tre sonetti danteschi il soprannome compare in gradazione ascendente: prima semplice designazione, poi *Bicci novel*, infine, qui, nell'*incipit*, come bersaglio dell'ultima scarica d'ingiurie. In questo ultimo sonetto Dante riprende, con imperterrita insistenza, i motivi della gola, del furto, della trascuratezza e insufficienza maritale, preceduti per inciso dalla feroce accusa di una nascita incerta che coinvolge nella vergogna la madre stessa. Gli ultimi versi, poi, estendono il vituperio a tutta la famiglia dei Donati. In questo sonetto Dante abbandona nelle quartine lo schema arcaico delle rime alternate per lo schema chiuso (ABBA) assolutamente prevalente negli stilnovisti e poi nella tradizione petrarchesca.

2. *monna Tessa*: Contessa, madre di Corso e Forese Donati.

3. In sintesi l'accusa di gola, in un verso di fisica evidenza strutturato su una serie implacabile di bisillabi.

5-6. Dall'accusa di gola a quella di furto come sua conseguenza (come nel son. *Ben ti faranno*).

7. *faccia fessa*: « sfregiata ». Lo sfregio al volto era segno di vergognosa ingiuria subita (cfr. *Purg.*, XXIII, 48 e 55).

8. *piuvico*: « pubblico », noto a tutti (dal lat. medievale *plubicus*, per metatesi da *publicus*).

9. *E tal*: Simone Donati, padre (o presunto tale) di Forese.

10. *lo 'mbolare*: « il rubare ».

11. *quanto Giosepp'a Cristo*: dunque, padre putativo. L'espressione può apparire, se non nell'intenzione, almeno materialmente irriverente; e più ancora il paragone tra le persone. Nella *Commedia*, *Cristo* può rimare solo con se stesso (cfr. *Par.*, XII, 71-75; XIV, 104-108; XIX, 104-108; XXXII, 83-87). I quattro luoghi del *Paradiso* hanno fatto pensare al D'Ovidio a una tacita riparazione (per questo verso della tenzone e per altri tre luoghi del *Fiore*, che egli ritiene dantesco).

12. *fratei*: Corso e Sinibaldo. Dei Donati dice il Villani (VIII, 39) che erano chiamati « Malefami ».

che, per lo sangue lor, del malacquisto
sanno a lor donne buon' cognati stare. 14

28 a - Forese a Dante.

Ben so che fosti figliuol d'Alaghieri,
ed accorgomen pur a la vendetta
che facesti di lui sì bella e netta
de l'aguglin ched e' cambiò l'altr'ieri. 4
Se tagliato n'avessi uno a quartieri,
di pace non dovevi aver tal fretta;
ma tu ha' poi sì piena la bonetta
che non la porterebbe duo somieri. 8

Buon uso ci ha' recato, ben til dico,
che qual ti carica ben di bastone,
colui ha' per fratello e per amico. 11
Il nome ti direi de le persone

13. *del malacquisto*: « del denaro mal guadagnato »: l'accusa si va estendendo da Forese a tutti i fratelli.

14. L'interpretazione del verso non è concorde e la discussione si impernia sul « buon cognati », ovviamente ironico. Accusa di adulterio incrociato, che di volta in volta fa cognati i mariti? degni cognati delle mogli, perché le famiglie degli uni e delle altre erano imparentate nel « malacquisto »?; o, più probabilmente, piuttosto cognati che mariti, perché trascurano le mogli sperperando in dissolutezze il « malacquisto ». Il *difetto al nido* del primo sonetto sarebbe dunque sorte comune delle mogli dei Donati.

[28 a] 1-4. Forese ritorna all'accusa del primo sonetto: la viltà di Dante per non aver preso vendetta dell'offesa subita dal padre Alighiero. Neppure di qui si ricava notizia della natura di quest'offesa; *aguglin*: o « acquilino »; è moneta, non fiorentina, coniata con il simbolo dell'aquila imperiale (la circostanza suggerisce che l'offesa sia in qualche modo da riferirsi alla pratica dell'usura); *l'altr'ieri*: « pochi giorni fa », ma per iperbole ironica essendo Alighiero morto sin dal 1283: da un pezzo, dunque, dura la viltà di Dante (ma a questo tema della vendetta familiare, legittimata nel diritto del tempo, la tenzone non oppone, da parte di Dante, altro che il silenzio).

5-6. Se anche ne avesse fatto a pezzi (*a quartieri*, squartato) qualcuno, Dante non avrebbe dovuto affrettarsi a pacificarsi con la famiglia dell'offensore, tanto grave era l'onta.

7. *bonetta*: « bisaccia », qui, dato il *sì piena* (per la paura), sta per « brache ».

9. *Buon uso*: « buona usanza », introdotta dall'esempio di Dante.

10-11. È il *buon uso* di considerare (*ha' per*: « consideri come ») amico e fratello chi lo carica di bastonate.

che v'hanno posto su; ma del panico
14 *mi reca, ch'i' vo metter la ragione.*

29

Voi che savete ragionar d'Amore,
udite la ballata mia pietosa,

13. *v'hanno posto su*: « hanno fatto assegnamento » su questo « uso » dantesco, sulla sua vigliaccheria; *del panico*: perché le *persone* son tante come granelli di panico.

14. *metter la ragione*: « fare i conti », ma, come precisa il Barbi-Maggini, non solo nel senso di contar le persone: « Ce ne siamo dette tante, che è meglio far i nostri conti e finirla ».

[29] Il poeta chiede ascolto per la sua ballata e partecipazione alla situazione ch'essa descrive: amore di Dante per una donna portatrice di « salute », « disdegno » di lei che genera « tremore », speranza finale di ottenere vittoria. La ballata sembra inscriversi, a tutta prima, nella convenzione stilnovistica e cavalcantiana delle rime dell'amore angoscioso; ma si tratta in realtà di un testo allegorico o, se si vuole, di un reimpiego allegorico di elementi stilnovistici. La donna « fiera » e piena di « disdegno » è la Filosofia: ne sono indizio interno il mirarsi nello specchio (segnale dell'anima filosofante, come in *Conv.*, IV, II, 18) ed esterno i vv. 73-76 della seconda canzone del *Conv.* (*Amor che ne la mente*) dedicati appunto alla Donna gentile-Filosofia: « Canzone e' par che tu parli contraro / al dir d'una sorella che tu hai; / ché questa donna che tanto umil fai / ella la chiama fiera e disdegnosa » (e nella prosa del III libro ai capp. IX, X, XV si forniscono ulteriori precisazioni e ragguagli). Questa ballata è dunque precedente alla canzone (musicata da Casella e da lui cantata nel secondo canto del *Purgatorio*) e ci introduce nella questione della « donna gentile » (ardua e tuttora aperta per l'esegesi e di estrema importanza come momento della biografia interiore del poeta). Basterà qui dire che *Voi che savete* fissa, nella costruzione allegorica della Filosofia, il momento della durezza e della severità che ostacolano il possesso della sapienza, che si rivelerà poi (soprattutto in *Amor che ne la mente*) piena di dolcezza all'anima che ha superato la prova. La causa di questi ostacoli viene *ex parte subiecti*, deriva dall'insufficienza di Dante. Un'analisi dettagliata ci condurrebbe a ripercorrere criticamente tutte le fasi che vanno dallo smarrimento succeduto alla morte di Beatrice a questi traguardi di poesia allegorica, dalle ultime parti della *V. N.* che parlano della « donna pietosa » al *Convivio*. Certo questa insufficienza è di natura intellettuale, ma è anche ed essenzialmente smarrimento, viltà e timore, come risulta da *Amor che ne la mente* (« non considera lei secondo il vero / ma pur secondo quel ch'a lei parea: / ché l'anima temea / e teme ancora », vv. 82-85) e, prima, da *Voi che 'ntendendo* (« che n'hai paura, sì se' fatta vile!, v. 45). Tutta la questione è ripresa e riformulata con decisive novità e precisazioni in E. Fenzi, *Boezio e Jean de Meun, filosofia e ragione nelle rime allegoriche di Dante*, in *Studi di filologia e letteratura*, II-III, Genova, 1975, pp. 9-69.

2. *pietosa*: « che merita compassione », ma anche la suscita. Queste connotazioni psicologiche e sentimentali all'inizio del testo spesso sono anche, nell'antica lirica, definizioni stilistiche e di « genere », secondo il modello provenzale.

che parla d'una donna disdegnosa,
la qual m'ha tolto il cor per suo valore.

Tanto disdegna qualunque la mira, 5
che fa chinare gli occhi di paura,
però che intorno a' suoi sempre si gira
d'ogni crudelitate una pintura;
ma dentro portan la dolze figura
ch'a l'anima gentil fa dir: « Merzede », 10
sì vertüosa che, quando si vede,
trae li sospiri altrui fora del core.

Par ch'ella dica: « Io non sarò umile
verso d'alcun che ne li occhi mi guardi,
ch'io ci porto entro quel segnor gentile 15
che m'ha fatto sentir de li suoi dardi ».
E certo i' credo che così li guardi
per vederli per sé quando le piace,
a quella guisa retta donna face
quando si mira per volere onore. 20

Io non ispero che mai per pietate
degnasse di guardare un poco altrui,
così è fera donna in sua bieltate
questa che sente Amor ne gli occhi sui.
Ma quanto vuol nasconda e guardi lui, 25
ch'io non veggia talor tanta salute;
però che i miei disiri avran vertute
contra 'l disdegno che mi dà tremore.

4. *valore*: « potenza », come il *vertuosa* e la *vertute* ai vv. 11 e 27.
7. *si gira*: « si muove intorno, circonda » gli occhi della donna.
8. *d'ogne crudelitate*: « piena di crudeltà ».
9. *dolze figura*: è la *figura* d'Amore, come si precisa al v. 15 (« segnor gentile ») e, senza perifrasi, al v. 24, l'*Amor*.
17. *li guardi*: « li custodisca, difenda » dagli sguardi altrui (in rima equivoca con *guardi* del v. 14).
19-20. Il tema dello specchio, di illustre ascendenza, ritornerà in *Purg.*, XXVII, 104-08 per Rachele, la vita contemplativa, e prima, nella terza canzone del *Conv.* a connotare l'anima filosofante; *retta*: « giusta, onesta » nel mirarsi allo specchio non per vanità, ma per « volere onore ».
25. *guardi lui*: « lo difenda » occultandolo, come al v. 17.
25-26. Il distico, di interpretazione incerta, sembra avere complessivamente significato positivo: che il poeta, cioé, possa vedere la « salute » per quanto ella voglia ecc...; il *però* che segue avrebbe quindi valore causale.

30

Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato,
non per mio grato,
ché stato non avea tanto gioioso,
ma però che pietoso
5 fu tanto del meo core
che non sofferse d'ascoltar suo pianto;
i' canterò così disamorato
contra 'l peccato,
ch'è nato in noi, di chiamare a ritroso
10 tal ch'è vile e noioso
con nome di valore,

[30] Il poeta, abbandonato da Amore, comporrà, così «disamorato», una canzone dedicata alla leggiadria, per confutarne le false definizioni ed esaltarne le qualità e i pregi intrinseci. La canzone, con ogni probabilità tra quelle destinate al commento del *Convivio*, rispecchia la medesima situazione dell'altra *Le dolci rime*, già dedicata al tema della nobiltà: l'abbandono d'Amore, qui totale (*del tutto*), ma, come nell'altra, non definitivo. In questa sospensione, il poeta canterà della «leggiadria», anche qui con intento dottrinale e in *rima aspr'e sottile*. Il tema ci riconduce all'ambito cortese, nel quale appunto fiorisce la leggiadria, che è virtù non pura e assoluta ma «mischiata» (formata da Sollazzo, Amore e Virtù) e relativa, propria del cavaliere; ed è un tema che avrà la sua grande ripresa nel XIV del *Purgatorio*.

La canzone, meno raziocinante e discorsiva de *Le dolci rime*, è tecnicamente assai elaborata e mette allo scoperto il versante guittoniano dello stilnovismo per il suo tecnicismo metrico e i provenzalismi frequenti. Per l'uso del trisillabo in rimalmezzo (che è artificio guittoniano, ma che aveva per Dante il suo esempio prossimo e maggiore nella canzone cavalcantiana *Donna me prega*) la canzone è citata in *V. E.*, II, XII, 8.

L'assenza del congedo, che è vistosa eccezione compositiva, è ancora un'invenzione metrica, dotata di un suo messaggio *in absentia*: mancano i destinatari per un discorso sulla leggiadria. Essa porta così alle sue estreme conseguenze il congedo de *Le dolci rime* che definiva la canzone un *Contra-li-erranti*.

1. *del tutto*: si tratta, dunque, di abbandono «totale», più radicale di quello annunciato nella prima stanza di *Le dolci rime*.

2. *grato*: «gradimento» (dal prov. *per mon grat*, come nota Contini); le due forme *grato* e *grado* sono usate entrambe da Dante, nelle *Rime* e nella *Commedia*.

3. *ché stato... gioioso*: è l'oggettiva condizione di gioia che viene dall'amare; *tanto*: «altrettanto».

5. *tanto*: premessa della consecutiva che subito segue (*che non sofferse*); fa *aequivocatio* col *tanto* del v. 3.

7. *disamorato*: «privato d'amore» (prov. *dezamoros*).

8. *contra 'l peccato*: è l'errore (ma peccaminoso perché effetto e segno di pratica viziosa) di attribuire con giudizio rovesciato (*a retroso*) il nome di *leggiadria*, che è nome di un valore, a chi è spiacevole (*noioso*) e pusillanime (*vile*).

cioè di leggiadria, ch'è bella tanto
che fa degno di manto
imperïal colui dov'ella regna:
ell'è verace insegna 15
la qual dimostra u' la vertù dimora;
per ch'io son certo, se ben la difendo
nel dir com'io la 'ntendo,
ch'Amor di sé mi farà grazia ancora.

Sono che per gittar via loro avere 20
credon potere
capere là dove li boni stanno,
che dopo morte fanno
riparo ne la mente
a quei cotanti c'hanno canoscenza. 25
Ma lor messione a' bon' non pò piacere,
perché tenere
savere fora, e fuggiriano il danno,
che si aggiugne a lo 'nganno

13-14. *manto imperïal*: « dignità imperiale », che è similitudine per indicare la suprema dignità che l'uomo può acquistare nell'ordine puramente naturale e nella vita attiva.

15. *insegna*: « segno, segnale » (cfr. *Le dolci rime*, v. 8: « e dirò i segni che 'l gentil uom tene »).

17-18. Il significato pieno del passo si può cogliere solo tenendo presente la possibile accezione negativa del termine leggiadria come equivalente di « leggerezza, frivolezza » (che è l'accezione più frequente del provenzale *leujaria*, dall'etimo latino *levis*) alla quale è qui contrapposta quella positiva, virtuosa, propria dei « reggimenti belli » della letteratura cortese. Questo significato positivo Dante ulteriormente preciserà e celebrerà nelle stanze dalla quarta all'ultima dedicate a farne il ritratto dottrinale.

20. Questa stanza e la successiva sono dedicate a dire che cosa non è leggiadria e chi sono i falsi leggiadri. In questa si condanna il *gettar via... l'avere* per gola, lussuria e vani ornamenti, la viziosa prodigalità.

22. *capere*: « essere inclusi, trovare ospitalità » nella *mente* del v. 24.

23-24. *fanno / riparo*: « si rifugiano » e idealmente sopravvivono; *ne la mente*: « nella memoria » dei pochi che sanno riconoscere (*hanno conoscenza*) gli abiti virtuosi.

26. *messione*: « spesa » che è segno di liberalità solo quando rispetta il giusto mezzo che è criterio della virtù (cfr. *Conv.*, XI, 14), come non fanno questi prodighi, dispiacendo ai buoni.

27-28. *perché tenere / savere fora*: non il *tenere* degli avari (cfr. *Inf.*, VII, 30), ma il tenere come correttivo dello spendere sconsideratamente, che sarebbe saggezza (*savere*) e che eviterebbe il *danno che si aggiunge a lo 'nganno*, all'illusione, cioè, di meritare lode vera; *perché*: sottintende l'integrazione polemica e correttiva « semmai, nel loro caso »; ma l'interpretazione del passo è controversa.

30 di loro e de la gente
c'hanno falso iudicio in lor sentenza.
Qual non dirà fallenza
divorar cibo ed a lussuria intendere?
ornarsi, come vendere
35 si dovesse al mercato di non saggi?
ché 'l saggio non pregia om per vestimenta,
ch'altrui sono ornamenta,
ma pregia il senno e li genti coraggi.

E altri son che, per esser ridenti,
40 d'intendimenti
correnti voglion esser iudicati
da quei che so' ingannati
veggendo rider cosa
che lo 'ntelletto cieco non la vede.
45 E' parlan con vocaboli eccellenti;
vanno spiacenti,
contenti che da lunga sian mirati;
non sono innamorati
mai di donna amorosa;
50 ne' parlamenti lor tengono scede;

32. *fallenza*: provenzalismo per « fallo, errore ».
33. *intendere*: « attendere, dedicarsi con passione »; è (con *vendere* del verso seguente) la sola rima sdrucciola in tutta la lirica dantesca.
34-35. « ornarsi come farebbe chi volesse mettersi in vendita al mercato dove si apprezzano e comprano gli stolti ».
36-38. *ché 'l saggio... genti coraggi*: come insegna, con termini assai prossimi, Andrea Cappellano e come lo stesso Dante ripeterà, in sintesi potente, in *Par.*, XV, 100-02, condannando ogni ornamento « che fosse a veder più che la persona »; *altrui*: forma impersonale del dativo, « ad altri »; *genti coraggi*: dal prov. *gen* e *coratge*, « cuori gentili, nobili ».
39. Una seconda schiera di falsi leggiadri: quelli dal riso pronto, dal linguaggio affettato, dagli amori più facili e volgari. « Dante contro don Giovanni », osserva argutamente Contini; ma anche e più contro la volgare banalità che si nasconde sotto le apparenze dell'esibizione mondana. È il Dante adombrato nel sonetto del Cavalcanti: « tuttor fuggivi l'annoiosa gente ».
40-44. « vogliono esser giudicati di svelta intelligenza (*d'intendimenti correnti*) dagli sciocchi che vedono rider di cose che il loro ottuso intelletto non comprende »; *rider cosa*: il verbo ha valore passivo (il sogg. è *cosa*).
46. *spiacenti*: « altezzosi », con aria di dispregio.
49. *donna amorosa*: « capace di vero amore », che ha « intelletto d'amore ».
50. *parlamenti*: « discorsi »; *scede*: « detti beffevoli, che strazieggiano e contraffanno lo parlare altrui », come commenta il Buti a *Par.*, XXIX, 15: « Ora si va con motti e con iscede / a predicare ».

non moveriano il piede
per donneare a guisa di leggiadro,
ma, come al furto il ladro,
così vanno a pigliar villan diletto;
e non però che 'n donne è sì dispento 55
leggiadro portamento
che paiono animai sanza intelletto.

Ancor che ciel con cielo in punto sia
che leggiadria
disvia cotanto, e più che quant'io conto, 60
io, che le sono conto
merzé d'una gentile
che la mostrava in tutti gli atti sui,
non tacerò di lei, ché villania
far mi parria 65
sì ria ch'a' suoi nemici sarei giunto:
per che da questo punto
con rima più sottile

52. *donneare*: « intrattenersi con donne corteggiandole », come vogliono i costumi cortesi e quindi la leggiadria che ne è il segno distintivo; cfr. *Par.*, XXVII, 88-90.

53-54. Per questi due versi cfr. il sonetto di Guittone *O motto vile*: « Ed a femina vil talor barone, / trascurata ragione, / valore e onor, servo se dae; / e sol de notte vae / per lochi laidi e strani, come ladrone »; *villan diletto*: « piacere volgarmente sensuale ».

55-57. « e questo non per la ragione, pur vera, che nelle donne è ormai così spento il senso della leggiadria, che sembrano animali senza intelletto » (cfr. Barbi-Pernicone); ma non tutte, se viene fatta, poco sopra, l'ipotesi di *donna amorosa*, bensì quelle, sempre più numerose, che sono *pure femmine* (cfr. *V. N.*, XIX, 1).

58. Dopo la *pars destruens*, inizia ora la definizione positiva della leggiadria, che occuperà tutte le stanze successive. In questa quarta il poeta esprime il proposito di trattarne e indica i due motivi che a ciò lo spingono, malgrado l'avversità dei tempi: la conoscenza che ne ha ricavato mercé della « gentile » che in ogni atto la mostrava, la « villania » che gli deriverebbe se ne tacesse.

58-60. « Malgrado la congiunzione sfavorevole dei cieli per la quale la leggiadria va alla deriva (*disvia*, intransitivo, come in *Purg.*, XVI, 82) più di quanto io vo dicendo (*conto*) ».

61. *conto*: « cognito », noto e familiare, in rima equivoca col v. 60.

62. *gentile*: la « donna gentile » o, più probabilmente, Beatrice, per l'uso assoluto del termine e per il *mostrava* che fa pensare a persona già morta.

66. *giunto*: « unito ».

68. *con rima più sottile*: cfr. la *rima aspr'e sottile* del v. 14 di *Le dolci rime*, contrapposte a quelle *dolci* d'amore.

tratterò il ver di lei, ma non so cui.
70 Eo giuro per colui
ch'Amor si chiama ed è pien di salute,
che sanza ovrar vertute
nessun pote acquistar verace loda:
dunque, se questa mia matera è bona,
75 come ciascun ragiona,
sarà vertù o con vertù s'annoda.

Non è pura vertù la disvïata,
poi ch'è blasmata,
negata là 'v'è più vertù richiesta,
80 cioè in gente onesta
di vita spiritale
o in abito che di scïenza tiene.
Dunque, s'ell'è in cavalier lodata,
sarà mischiata,
85 causata di più cose; perché questa
conven che di sé vesta
l'un bene e l'altro male,
ma vertù pura in ciascuno sta bene.

69. *il ver di lei*: la vera natura di leggiadria, contro le false interpretazioni denunciate sopra; *non so cui*: « non so a chi », per assenza di destinatari tra i viventi, come è detto nell'ultimo verso della canzone.

73. *verace loda*: cfr. *Inf.*, II, 103 « Beatrice loda di Dio vera » e Dante da Maiano *Lo vostro fermo dir*, 7; indica una qualità oggettiva, contrapposta alla vana lode dell'opinione volgare.

74. *dunque se questa... è bona*: forma ipotetica con valore asseverativo. Questa *matera bona* è la leggiadria (che è quindi *vertù o con vertù s'annoda*). L'andamento del discorso è qui palesemente argomentante, quasi sillogistico.

77. La stanza quinta è dedicata a risolvere il quesito implicito che chiudeva la precedente: se leggiadria sia virtù pura, assoluta, o una qualità positiva connessa con virtù (*sarà vertù o con vertù s'annoda*). Poiché essa è lodata nel cavaliere, ma non in altri, non è virtù pura (che sarebbe lodevole in tutti), ma *mischiata* di più cose: Sollazzo, Amore e Virtù.

78. *blasmata*: « biasimata ».

80-81. Gli uomini « spirituali », cioè coloro che abbracciano vita religiosa.

82. Gli uomini di scienza, i filosofi.

85. *questa:* la leggiadria, che s'addice all'uno e non all'altro (*vesta / l'un bene e l'altro male*).

88. *ma... sta bene*: « mentre la virtù pura a ciascuno s'addice », senza eccezioni o differenze.

Sollazzo è che convene
con esso Amore e l'opera perfetta: 90
da questo terzo retta
è vera leggiadria ed in esser dura,
sì come il sole al cui esser s'adduce
lo calore e la luce
con la perfetta sua bella figura. 95

Al gran pianeto è tutta simigliante
che, dal levante
avante infino a tanto che s'asconde,
co li bei raggi infonde
vita e vertù qua giuso 100
ne la matea sì com'è disposta:
e questa, disdegnosa di cotante
persone, quante
sembiante portan d'omo, e non responde

89-90. *Sollazzo è...*: vengono proposte due diverse letture, a seconda che si intenda come soggetto di *è* il Sollazzo oppure, per sottinteso, la Leggiadria. « Vi è un *sollazzo* che s'accompagna con Amore e con opera perfetta, cioè con la virtù che è perfezione dell'operare » (Contini, Mattalia, Foster-Boyde); o « Leggiadria è Sollazzo che s'accompagna con Amore e opera perfetta » (Barbi-Pernicone). Non c'è dubbio che sia da preferire la prima interpretazione, per quel che subito dopo si legge. Sollazzo, infatti, non è leggiadria, ma una delle tre « cose » da cui essa è retta, così come il calore, la luce e la *perfetta figura* del circolo costituiscono l'essere del sole, senza che nessuno dei tre elementi prevalga a designarlo. *Sollazzo*: è il prov. *solatz*, e indica gioia e diletto, virtuosamente esercitati e con *reggimenti belli*, com'è dell'uomo nobile e cortese contrapposto ai falsi leggiadri e ai *ridenti* della terza stanza (il termine, così connotato, evoca un mondo e una tradizione, gli stessi del canto XIV del *Purgatorio*).

91. *terzo*: « terzetto » (la triade di Sollazzo, Amore e Virtù).

92. *in esser dura*: « persiste nella sua natura » senza corrompersi, se è retta da quel *terzo*.

95. « lo cerchio è perfettissima figura » (*Conv.*, II, XIII, 26).

96. In questa stanza gli effetti di leggiadria, che dona vita e virtù ai suoi destinatari, che sono le persone di *cor gentile*; *gran pianeto*: « il sole » che nel sistema tolemaico è il « pianeta » del quarto cielo, qui detto *grande* con epiteto non ridondante ma determinativo, per distinguerlo dal *minor luminare* che è la luna.

101. *disposta*: latinismo tecnico (*disposita*) per definire la materia che è, aristotelicamente, potenza ordinata all'atto, cioè a vita e virtù (siamo nella tematica filosofica e nel campo metaforico stilnovistico e in particolare della canzone di Guinizelli *Al cor gentil*).

102. *questa*: la leggiadria.

104. *e*: con valore oppositivo, « ma non risponde ».

105 il lor frutto a le fronde
per lo mal c'hanno in uso,
simili beni al cor gentile accosta;
ché 'n donar vita è tosta
co' bei sembianti e co' begli atti novi
110 ch'ognora par che trovi,
e vertù per essemplo a chi lei piglia.
Oh falsi cavalier', malvagi e rei,
nemici di costei,
ch'al prenze de le stelle s'assimiglia.

115 Dona e riceve l'om cui questa vole,
mai non sen dole;
né 'l sole per donar luce a le stelle,
né per prender da elle
nel suo effetto aiuto;
120 ma l'uno e l'altro in ciò diletto tragge.
Già non s'induce a ira per parole,
ma quelle sole
ricole che son bone, e sue novelle
sono leggiadre e belle;
125 per sé caro è tenuto
e disïato da persone sagge,

105. *il lor frutto a le fronde*: « le azioni alle apparenze ».
107. *al cor gentile s'accosta*: « apporta al cuore gentile».
109. *atti novi*: « comportamenti originali e spontanei », non logorati dalle convenzioni.
110. *trovi*: « inventi ».
111. *e vertù... piglia*: « e dona virtù chi piglia lei (la leggiadria) come modello nell'agire ».
114. *prenze de le stelle*: « il sole », perché « del suo lume tutte l'altre stelle s'informano » (*Conv.*, II, XIII, 15).
115. In questa stanza, i segni che distinguono il vero leggiadro; *dona e riceve*: è, cioè, liberale (in opposizione al comportamento descritto nella st. seconda); *cui*: « che », oggetto; è l'uomo che leggiadria cerca e vuole come suo.
117. *né 'l sole*: « come neppure il sole (sott. *si duole*) »; comparazione ellittica che riprende la similitudine tra leggiadria e sole della stanza precedente.
119. Il sole prende aiuto dalle stelle nell'esercitare i suoi influssi, che variano a seconda delle congiunzioni.
120. *in ciò*: « nel donare e nel ricevere ».
121. Per mansuetudine e per magnanima indifferenza.
123. *ricole*: « raccoglie »; *novelle*: sono le cose che si dicono o raccontano, le notizie, cioè, delle parole *bone*.

ché de l'altre selvagge
cotanto laude quanto biasmo prezza;
per nessuna grandezza
monta in orgoglio, ma quando gl'incontra 130
che sua franchezza li conven mostrare,
quivi si fa laudare.
Color che vivon fanno tutti contra.

31

Parole mie che per lo mondo siete,
voi che nasceste poi ch'io cominciai

127. *selvagge*: « rozze, incivili » contrapposte a sagge e civili; cfr. *Purg.*, XVI, 133-35 e la coppia *silvestris* e *urbanus* in *V. E.*, II, VII, 2, 4.

129. *grandezza*: « grandezza temporale »; *incontra*: « cápita, si verifica l'occasione ».

131. *franchezza*: il termine, desunto dall'area cortese in coerenza col tema della canzone, designa la condizione di chi è franco, libero; ma qui, anche, figuratamente chi è spiritualmente affrancato, libero e sicuro di sé.

133. L'epilogo è una sentenza che denuncia la mancanza di destinatari per la canzone della leggiadria (cfr. il v. 69) e giustifica la mancanza del congedo.

[31] Il poeta, rivolgendosi alle rime composte per la donna gentile, le invita a recarsi da lei per dirle che egli non scriverà più in suo onore, poiché ella è priva d'Amore; dovranno, poi, con altre rime più « antiche », rendere omaggio a un'altra donna, che è la sola degna d'essere onorata.

Con questo sonetto Dante sembra prendere congedo dalle rime per la donna gentile: esso quindi si riferisce, col successivo che gli è strettamente connesso, a un gruppo di testi che a partire dalla canzone *Voi che 'ntendendo* comprende la ballata *Voi che savete* e la canzone *Amor che nella mente*, tutte precedenti a questi due sonetti. L'intelligenza di questi due sonetti, di ardua interpretazione al di là della lettera e per ciò che significano nell'itinerario intellettuale e poetico di Dante, si lega certamente alla questione della donna gentile e al nodo che essa presenta all'esegesi. Mantenendo la distinzione tra la *donna pietosa* e gentile della *V. N.* e la donna gentile-Filosofia del *Conv.* (contro la identificazione allegorica a posteriori che si legge in *Conv.*, II, II, 1-5) riteniamo, col Barbi e altri, che queste rime siano state composte con intenzioni allegoriche sin dall'origine. I due aspetti antitetici dell'allegorizzazione della Filosofia, la apparente spietata durezza e la effettiva nascosta dolcezza, sono dislocati, in questo sonetto e nel successivo, come in un dittico, nel quale il secondo testo sembra ritrattazione e smentita del primo. Si tratta in realtà di due fasi, la provvisoria e la definitiva, di un'acquisizione totale della donna gentile secondo l'apparenza e secondo la sostanza.

1-4. Il poeta, citando la canzone *Voi che 'ntendendo* (la prima del *Conv.* e la stessa che ricorderà Carlo Martello in *Par.*, VIII, 37), si riferisce esplicitamente alle rime per la donna gentile che nacquero appunto con quella canzone. Qui siamo al congedo da quelle rime, in una prospettiva

a dir per quella donna in cui errai:
4 « Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete »,
andatevene a lei, che la sapete,
chiamando sì ch'ell'oda i vostri guai;
ditele: « Noi siam vostre, ed unquemai
8 più che noi siamo non ci vederete ».

Con lei non state, ché non v'è Amore,
ma gite a torno in abito dolente,
11 a guisa de le vostre antiche sore.
Quando trovate donna di valore,
gittatelevi a' piedi umilemente,
14 dicendo: « A voi dovem noi fare onore ».

32

O dolci rime che parlando andate
de la donna gentil che l'altre onora,

che le distanzia e ne consente la storicizzazione; *parole*: vale « rime, componimenti poetici » secondo un uso già acquisito nella *V. N.*; *errai*: « ho sofferto » per la crudeltà della donna (Contini) o « presi errore » (letteralmente, perché la ritenevo amorosa mentre con lei *non è Amore*; allegoricamente, perché errai nel sottovalutare la difficoltà e severità della Filosofia); inaccettabile l'interpretazione di chi vede (Nardi) in questo *errai* la pratica delle « rime allegoriche di contenuto filosofico » dalla quale Dante prenderebbe qui congedo, consapevole « che il velo dell'allegoria era ormai divenuto ingombrante » (almeno perché viene presupposta una consapevolezza e una decisione troppo presto smentite dal sonetto seguente).

5. *che la sapete*: « che la conoscete »; il *che* ha valore tra relativo e causale.

6. *guai*: « lamenti ».

7. *unquemai*: « giammai »; composto rideterminato dal lat. *unquam*, « mai ».

8. *più*: in numero maggiore; il poeta informa che non scriverà altre rime per la donna gentile.

11. *antiche sore*: le altre rime son chiamate « sorelle », come i sonetti fratelli (cfr. il « nostro frate » del sonetto seguente); queste « antiche » rime « in abito dolente » saranno quelle dell'« amor doloroso », o quelle per la morte di Beatrice.

14. Cfr. *Per una ghirlandetta*, 22-24.

[32] Il poeta si rivolge anche qui alle rime composte per la « donna gentile », scongiurandole di non dare retta alle parole contenute nel precedente sonetto e di recarsi presso la donna gentile per rimanervi e raccomandarlo a lei.

Questo sonetto sembra, dunque, la « palinodia del precedente » (Contini), a distanza ravvicinata. L'interpretazione allegorica permette, però,

a voi verrà, se non è giunto ancora,
un che direte: « Questi è nostro frate ». 4
Io vi scongiuro che non l'ascoltiate,
per quel signor che le donne innamora,
ché ne la sua sentenzia non dimora
cosa che amica sia di veritate. 8

E se voi foste per le sue parole
mosse a venire inver' la donna vostra,
non v'arrestate, ma venite a lei. 11
Dite: « Madonna, la venuta nostra
è per raccomandarvi un che si dole,
dicendo: Ov'è 'l disio de li occhi miei? » 14

33

Due donne in cima de la mente mia
venute sono a ragionar d'amore:

di vedere in questo non una smentita radicale dell'altro, ma una sostituzione del punto di vista, che ora considera la Filosofia « secondo il vero » e non più secondo quel che « parea » (cfr. *Amor che ne la mente*, 82-83); e la vede quindi non più priva d'Amore e disdegnosa per la difficoltà ad essere posseduta dalla debolezza del suo fedele, ma piena di umiltà e dolcezza nella sua essenza, oggetto alto e degno del « disio ».

1. *O dolci rime*: cfr. l'*incipit* della terza canzone del *Convivio*, *Le dolci rime*.

2. *donna gentil*: compare esplicita la designazione, già sostituita nel sonetto precedente dalla citazione della canzone a questa « donna » dedicata. In quello era definita come la donna *in cui errai*, « qui ritorna a lodarla, come aveva fatto con la canzone *Amor che ne la mente* rispetto alla ballata *Voi che savete* » (Barbi-Pernicone).

3. *se non è giunto ancora*: l'espressione conferma un lasso di tempo assai breve tra i due sonetti.

4. *un che direte*: « uno di cui direte », per anacoluto; o, più probabilmente, è espressione consecutiva ellittica: « uno tale (così concepito) che direte »; *frate*: è il sonetto, come *sore* son le ballate, le canzoni e le rime in genere.

7-8. Il suo contenuto (la *sentenzia*) non dice la verità; e, più precisamente, non considera la donna gentile-Filosofia « secondo il vero », e non è quindi amico della verità ch'ella rappresenta.

11. *non v'arrestate*: « non fermatevi », seguitelo solo in questo, nell'andare verso la donna.

14. *'l disio de li occhi miei*: la donna e, per allegoria, la verità « che ne le dimostrazioni de la filosofia dimora », *Conv.*, IV, II, 17).

[33] Il sonetto mostra, sull'autorità d'Amore, come sia possibile amare contemporaneamente Bellezza e Virtù, allegorizzate in due donne.

l'una ha in sé cortesia e valore,
4 prudenza e onestà in compagnia;
l'altra ha bellezza e vaga leggiadria,
adorna gentilezza le fa onore:
e io, merzé del dolce mio signore,
8 mi sto a piè de la lor signoria.

Parlan Bellezza e Virtù a l'intelletto
e fan quistion come un cor puote stare
11 intra due donne con amor perfetto.
Risponde il fonte del gentil parlare
ch'amar si può bellezza per diletto
14 e puossi amar virtù per operare.

Si tratta, dunque, di una « quaestio » in termini allegorici. I tentativi di personificare ulteriormente Bellezza e Virtù (per la Bellezza, Filosofia e la donna gentile o Gemma Donati; per la Virtù, Beatrice) non sembrano sostenibili: solo su un piano concettuale e astratto, senza riferimento a persone o personificazioni, si può infatti sottrarsi, come qui si fa, al dettato della terza regola d'Amore del Cappellano « Nemo duplici potest amore ligari » e della diciassettesima « Novus amor veterem compellit abire » (e Dante stesso nell'epistola a Moroello Malaspina ammette il transito da un amore all'altro – *de passione in passionem* – ma non la contemporaneità). Si può riconoscere in questo testo, col Contini, l'aspirazione di un Dante verso i trent'anni a fondere il culto dell'amor cortese e della leggiadria (già cantata in *Poscia ch'Amor*) con quello della *rectitudo* e della virtù assoluta.

1. *in cima de la mente*: come pensiero dominante; l'immagine, che con procedimento tipicamente dantesco sintetizza l'ordine fisico con quello psicologico, ritorna in *Così nel mio parlar* (vv. 16-17): « ché, come fior di fronda / così de la mia mente tien la cima ». Il passaggio dal *venute sono* di questo sonetto (v. 2) al *tiene* della canzone petrosa è il passaggio da una *signoria* benigna e cordiale a una conquista e possesso totali.

3-5. *l'una... l'altra:* Virtù, Bellezza; poi nominate per chiasmo in ordine inverso al v. 9.

10. *quistion*: *quaestio* è il termine scolastico della disputa filosofica ordinata a una dimostrazione conclusiva. I termini della questione sono nel conflitto tra la situazione del doppio amore e la dottrina cortese che sembra escluderla.

12. *il fonte del gentil parlare*: è Amore, connotato stilnovisticamente dal *gentil*, che qui funge da *magister* nel dirimere la *quaestio* (Foster-Boyde); cfr. *Inf.*, II, 72: « Amor mi mosse che mi fa parlare » e il *dittatore* di *Purg.*, XXIV.

13-14. l'una per diletto contemplativo, l'altra per soddisfazione operativa.

34

« I' mi son pargoletta bella e nova,
che son venuta per mostrare altrui
de le bellezze del loco ond'io fui.

I' fui del cielo, e tornerovvi ancora
per dar de la mia luce altrui diletto; 5
e chi mi vede e non se ne innamora
d'amor non averà mai intelletto,

[34] Nella ripresa e nelle prime due stanze di questa ballata è la prosopopea di una «pargoletta» bellissima che reca scritte sul viso parole che dicono com'essa venga dal cielo per mostrarne le bellezze nella sua persona. Nella terza stanza compare il poeta che guardandola « fiso » ne ha ricevuto una ferita che non gli dà quiete e che rischia di condurlo alla morte.

Se costei sia donna reale (o finta come tale) o allegorica e quale nome si possa eventualmente dare alla definizione generica di *pargoletta*, è questione aperta: Beatrice, la Retorica, la stessa donna Pietra, la donna gentile-Filosofia, finzione di donna reale per un'esperienza che si colloca tra le rime dottrinali che precedono e le prossime rime petrose. Le ultime due proposte appaiono le più fondate; e più ancora l'ultima che meglio s'accorda col luogo del *Purg.* (XXXI, 58-60) che invincibilmente, quasi citandola, rinvia a questa ballata e alle altre rime che fanno gruppo con essa: « Non ti dovea gravar le penne in giuso / ad aspettar più colpi, o pargoletta / o altra vanità con sì breve uso ». È difficile separare da questa ballata i due testi che seguono, come anche le successive canzoni *Amor che movi* e *Io sento sì d'Amor*.

Si viene così a costituire un gruppo di testi che per analogia di situazione e di lessico ci sembrano da collocare in rapporto con le rime petrose come il primo grado di una questione che tutte le attraversa: una volta acquisita coscienza della potenza celeste e cosmica dell'Amore (e già essa trapela in questa ballata, si definisce ulteriormente in *Amor che movi* e *Io sento sì d'Amor* e sarà compiuta nelle petrose), come può avvenire che si ami non riamati, come può esser contraddetto il principio cortese dell'*Amor ch'a nullo amato amar perdona?* In queste rime della « pargoletta » la non corrispondenza lascia ancora adito a una possibile soluzione e ad un mutamento poiché essa è motivata dalla estrema gioventù e dalla inconsapevolezza della donna; nelle petrose (e l'ultimo verso di *Io son venuto* cita ancora una *pargoletta*) lo scacco sarà definitivo e l'assolutezza di quel principio smentita senza attenuazioni.

1. *nova*: « mai vista, mirabile » (cfr. *nove* al v. 13); altri intendono « giovane », che sarebbe ripetizione di *pargoletta*.

3. *del loco*: il cielo.

4. *I' fui*: la stanza inizia con l'ultima parola della ripresa, secondo la tecnica delle *coblas capfinidas*.

5. *altrui*: angeli e beati (cfr. *Donne che avete*, st. 2ª).

7. *d'amor... intelletto*: *d'amor* è genitivo oggettivo; tutto il verso riecheggia e quasi cita l'*incipit* della prima canzone della *V. N.*

chè non mi fu in piacer alcun disdetto
quando Natura mi chiese a Colui
10 che volle, donne, accompagnarmi a vui.

Ciascuna stella ne li occhi mi piove
del lume suo e de la sua vertute;
le mie bellezze sono al mondo nove,
però che di là su mi son venute:
15 le quai non posson esser canosciute
se non da canoscenza d'omo in cui
Amor si metta per piacer altrui ».

Queste parole si leggon nel viso
d'un'angioletta che ci è apparita;
20 e io, che per veder lei mirai fiso,
ne sono a rischio di perder la vita:
però ch'io ricevetti tal ferita
da un ch'io vidi dentro a li occhi sui,
ch'i' vo piangendo e non m'acchetai pui.

8. Il verso è d'interpretazione incerta; improbabile quella che intende *disdetto* (rifiuto) come sostantivo e lo lega con *alcun*: « *non mi fu in piacer* (non volli fare) alcun rifiuto », anche perché quel che segue esclude, nel dialogo tra Natura e Dio, una richiesta della pargoletta; il contesto suggerisce piuttosto: « poiché non mi fu rifiutata, non mi fu sottratta alcuna bellezza (*non mi fu disdetto* – impersonale – *in piacer alcun*).

9. *Natura... a Colui*: la bellezza di questa giovane donna e l'Amore che ne irraggia (cfr. v. 23) hanno dunque origine e virtù cosmica, nati come sono da un colloquio tra Natura e Dio (*Colui*) e più precisamente che nella prima canzone della lode: « ella è quanto de ben po' far natura » (*Donne che avete*, 49). In questo prologo in cielo e nel dialogo fra Natura e Dio che precede la formazione della « pargoletta », si avverte l'eco e l'estrema riduzione di un *topos* dell'epica teologica medievale, di certe cosmogonie drammatizzate di Bernardo Silvestre e di Alano di Lilla.

11-12. La pargoletta ripete e conferma la natura cosmica della sua bellezza, dichiarando che nei suoi occhi ogni stella irraggia il suo lume e la sua virtù (trasmessa dalle Intelligenze angeliche che presiedono alle singole stelle; cfr. *Conv.*, II, VI, 9-10).

16-17. È una conoscenza possibile all'uomo non per virtù propria ma solo se Amore prenda dimora (*si metta*) in lui attraverso (*per*) l'altrui bellezza (*piacere* è sostantivo).

21. *a rischio di perder la vita*: Barbi-Pernicone, giustamente: « Il rischio di morire per un amore difficile verso una giovinetta è comune alla ballata *Perché ti vedi*, al son. *Chi guarderà* e alle due canz. *Amor che movi* e *Io sento sì d'Amor*.

24. *pui*: « poi », sicilianismo, come il *vui* del v. 10.

35

Perché ti vedi giovinetta e bella,
tanto che svegli ne la mente Amore,
pres'hai orgoglio e durezza nel core.

Orgogliosa se' fatta e per me dura,
po' che d'ancider me, lasso, ti prove: 5
credo che 'l facci per esser sicura
se la vertù d'Amore a morte move.
Ma perché preso più ch'altro mi trove,
non hai respetto alcun del mi' dolore.
Possi tu spermentar lo suo valore. 10

36

Chi guarderà già mai sanza paura
ne li occhi d'esta bella pargoletta,

[35] In questa ballata, che ha lo stesso schema metrico della precedente, la protagonista appare con i medesimi caratteri di gioventù e di bellezza; ma qui non più la lode delle sue bellezze, bensì la descrizione dello stato del poeta, vittima della sua durezza. L'ultimo verso definisce poi la giovinetta come portatrice inconsapevole della terribile potenza d'Amore.

1-3. La donna è colta in atteggiamento narcisistico; ma il rinvio a *Voi che savete* (cfr. 2ª stanza) e la conseguente assimilazione di questa « pargoletta » alla donna gentile-Filosofia, non sembrano pertinenti: là lo specchiarsi e il disdegno che ne deriva sono legati allo stato contemplativo e alla presenza d'Amore nei propri occhi, qui il narcisismo e il compiacimento orgoglioso sono segno di una vanità un poco sadica e hanno per oggetto esclusivo la bellezza stessa della donna.

4. *Orgogliosa*: riprende l'orgoglio della ripresa, come in *I' mi son pargoletta*.

8. *preso*: usato assolutamente vale « innamorato » (cfr. *A ciascun'alma presa*).

10. L'ultimo verso, « staccato sintatticamente e anche tonalmente (per l'esclamazione) » (Contini) respinge lo psicologismo dei precedenti, isola la potenza solitaria d'Amore, al di sopra della donna e della vittima; e anticipa, sullo stile medio della ballata, la speranza di vendetta che sarà tragica, nello stile e nella situazione, nell'ultima delle « petrose »; ma anche, più prossimo e più benigno, l'auspicio della canzone *Amor che movi*, ai vv. 69-70.

[36] Gli occhi della pargoletta hanno ormai condotto alle soglie della morte il poeta, esempio memorabile di rovina perché altri possano salvarsi evitando il *rischio di mirar la sua figura*.

Il sonetto, come risulta anche espressamente dal v. 2, fa riferimento allo stesso personaggio della ballata, ma non si rivolge più a lui diretta-

che m'hanno concio sì che non s'aspetta
4 per me se non la morte, che m'è dura?
Vedete quanto è forte mia ventura,
che fu tra l'altre la mia vita eletta
per dare essemplo altrui ch'uom non si metta
8 in rischio di mirar la sua figura.

Destinata mi fu questa finita,
da ch'un uom convenia esser disfatto,
11 perch'altri fosse di pericol tratto;
e però, lasso, fu' io così ratto
in trarre a me 'l contrario de la vita
14 come vertù di stella margherita.

37

Amor, che movi tua vertù da cielo
come 'l sol lo splendore,

mente e, come si addice appunto al sonetto, è di stile più sostenuto, impreziosito di perifrasi, similitudine e rinvio scritturale.

3. *concio*: participio forte di *conciare*, « conciato, ridotto a mal partito », come in *Amor da che convien*, 61.

4. *per me*: « da me ».

5. *è forte mia ventura*: « è crudele, avversa la mia sorte ».

6. *che*: consecutivo, « tanto che » (in esplicazione del verso precedente).

7. *ch'uom non si metta*: cfr. *Inf.*, XXVI, 109.

8. Cfr. *I' mi son pargoletta*, 21.

9. *finita*: « fine, morte ».

10-11. È allusione al passo di *Johan.*, XI, 50: « expedit vobis ut unus moriatur homo pro populo, et non tota gens pereat ».

13. *contrario de la vita*: « la morte »; « la perifrasi sa un po' di *trobar clus* » (Contini).

14. *come... margherita*: margherita (perla o pietra preziosa) è soggetto; il poeta trae a sé il malanno, come la pietra preziosa trae virtù benefica dalla stella (con elegante inversione sintattica nei termini della similitudine); cfr. di Guinizzelli, *Al cor gentil*, 11-17.

[37] Elogio e definizione della potenza d'Amore, dal quale è necessario « che ciascun ben si mova »; e invocazione all'Amore affinché la « cosa bella » – la giovane donna – avverta la sua potenza e ricambi il poeta innamorato.

La canzone, come *Poscia ch'Amor*, è priva di congedo. È citata due volte nel *V. E.*, prima tra le canzoni più illustri che iniziano col verso endecasillabo « omnium... superbius » (II, v, 4), poi come esempio di stanza

che là s'apprende più lo suo valore
dove più nobiltà suo raggio trova;
e come el fuga oscuritate e gelo, 5
così, alto segnore,

in cui i piedi superano la sirima per numero di versi e di sillabe: « pedes caudam superant carminibus et sillabis » (II, XI, 7); e Leonardo Bruni la ricorda nella sua *Vita di Dante* tra le perfette del poeta, nelle quali egli si rivela « sottile, limato e scientifico ». Un'intenzione dottrinale e speculativa muove effettivamente tutto il testo, volto a definire natura ed effetti dell'amore; e ad essa devono essere ricondotti anche i momenti più immediati e liricamente accesi che si leggono nella penultima strofe. In questa canzone matura, infatti, una concezione dell'Amore notevolmente diversa da quella che si poteva ancora scorgere non solo nell'eredità guinicelliana (come appare nel luogo dantesco più esplicito, il son. della *V. N.* *Amore e 'l cor gentil*), ma anche nelle canzoni *Le dolci rime* e *Poscia ch'Amor* dalle quali, come osserva il Pernicone, si poteva dedurre « che può esistere la nobiltà e la virtù senza l'Amore » (*E. D.*, I, p. 216, col. II). Qui l'Amore è principio a causa d'ogni bene, d'ogni nobiltà e virtù, potenza cosmica e universale. Si capisce allora come l'indifferenza e la non rispondenza della donna costituiscano problema e come l'invocazione ad Amore per essere ricambiato si inserisca come momento lirico ma anche come interrogativo drammatico, di un rigoroso dramma del cuore e della mente. La situazione è analoga a quella che attraversa le rime della « pargoletta » e analoga la soluzione provvisoria o almeno l'attenuazione dell'asprezza della *quaestio* con il ricorso all'estrema giovinezza della donna; ma l'impegno dottrinale è qui esplicito e strenuo, lo stile elevato, come si conviene alla canzone, e il destinatario è altissimo: non più la donna né il lettore, ma l'Amore stesso personificato. Qui (come nella canzone successiva) si spera ancora che il futuro abbatta inconsapevolezza e indifferenza (« che non s'accorge ancor », « tua potenzia fia sentita ») e sciolga la « troppa gravezza » di un ardore che viene dall'alto e pure si rivela inefficace a raggiungere il suo oggetto. Si può ipotizzare che questa canzone, che tocca un alto grado di elaborazione tecnica e di rigore dottrinale, fosse tra quelle destinate al commento del *Convivio*.

1. *movi*: « derivi »; *da cielo*: il terzo cielo, di Venere, governato dai Troni.

2. *splendore*: che non è propriamente la *luce* (« lo lume, in quanto esso è nel suo fontale principio » *Conv.*, III, XIV, 5), ma lume riverberato, in questo caso dalle Intelligenze del cielo del Sole, che lo derivano a loro volta direttamente da Dio.

3. *s'apprende*: il termine è del Guinizzelli di *Al cor gentil*, al v. 11; e ritorna, quasi citazione, in bocca a Francesca (*Inf.*, V, 100); *che... lo suo valore*: anacoluto frequente in proposizioni relative di questo tipo, con valore modale.

4. *suo raggio*: è soggetto.

5-7. Dalla seconda stanza di *Al cor gentil* è ripreso il termine di paragone del sole e in un contesto analogo; ma la comparazione non è più tra *sole* (che purifica la pietra e la rende capace di ricevere la virtù degli astri) e *natura* (che fa il cuore gentile e capace di ospitare amore), ma tra *sole* e l'*Amore*, che assume quindi su di sé ogni iniziativa, senza mediazioni, con una universale efficacia che sarà dichiarata al v. 9; *viltate*: è l'opposto di

tu cacci la viltate altrui del core,
né ira contra te fa lunga prova:
da te conven che ciascun ben si mova
10 per lo qual si travaglia il mondo tutto;
sanza te è distrutto
quanto avemo in potenzia di ben fare,
come pintura in tenebrosa parte,
che non si può mostrare
15 né dar diletto di color né d'arte.

Feremi ne lo cor sempre tua luce,
come raggio in la stella,
poi che l'anima mia fu fatta ancella
de la tua podestà primeramente;
20 onde ha vita un disio che mi conduce
con sua dolce favella
in rimirar ciascuna cosa bella
con più diletto quanto è più piacente.
Per questo mio guardar m'è ne la mente
25 una giovane entrata, che m'ha preso,
e hagli un foco acceso,
com'acqua per chiarezza fiamma accende;

nobiltà (v. 4), secondo l'etimologia di *Conv.*, IV, xvi, 6: «*nobile* è quasi *non vile*».

8. *ira*: «crucciosa tristezza»; *né... fa lunga prova*: «non sostiene a lungo la prova»; cfr. *Inf.*, XXVII, 43.

9-10. È «l'Amore... sementa in voi d'ogne virtute» di *Purg.*, XVII, 104; *move*: cfr. *movi* del v. 1, «omnium... fons et origo bonorum» (Andrea Cappellano).

13-15. ritorna il paragone con lo splendore del sole, qui per assenza (*in tenebrosa parte*); *diletto... arte*: il piacere che deriva dalla varietà e bellezza naturale dei colori e dalla perizia dell'esecuzione.

16. *Feremi*: «mi colpisce»; cfr. *Al cor gentil*, 31: «Fere lo sol lo fango tutto il giorno».

20-22. Amore, da cui «conven che ciascun ben si mova», spinge il poeta a guardare tutto ciò che è bello con un diletto proporzionato al grado di bellezza.

24-25. Ha inizio il processo d'interiorizzazione della donna (*m'è ne la mente / una giovane entrata*); *preso*: è termine consueto per la condizione d'innamorato; cfr. *Inf.*, V, 103-04.

26. *hagli*: «vi ha».

27. «Al tempo di Dante si conosceva già il fenomeno dei raggi che passando attraverso un mezzo rifrangente, come una lente di cristallo o acqua limpida fra vetri, potevano concentrarsi in maniera da produrre calore e incendiare certe sostanze... il soggetto non sarebbe *fiamma*, ma

perché nel suo venir li raggi tuoi,
con li quai mi risplende,
saliron tutti su ne gli occhi suoi. 30

Quanto è ne l'esser suo bella, e gentile
ne gli atti ed amorosa,

acqua, e si dovrebbe intendere: "come l'acqua risplendendo attraversata dai raggi suscita la fiamma"», ha spiegato F. MAGGINI, in «Giorn. stor. lett. ital.», CXVI, 1940, p. 44) e il comm. Foster-Boyde, consentendo, parla di una «paradoxical but scientifically exact image», presente per altro in testi coevi (cfr. Mazzeo di Rico: «ca dentro l'aigua nasce foco ardente», e altri); si potrebbe aggiungere che il paradosso dell'acqua che suscita la fiamma travalica l'immagine singola e acquista una precisa funzione nell'ambito complessivo della canzone delineandone la situazione di fondo: la giovane fredda come l'acqua nella sua indifferenza è però causa di fuoco amoroso.

28-30. Il passo non è di facile interpretazione soprattutto per quel «saliron tutti su ne gli occhi suoi» del v. 30. I più leggono (con Barbi) «i raggi d'Amore... si concentrarono tutti negli occhi di lei», con una poco motivata forzatura semantica del valore di *salir su*; Foster-Boyde leggono nei tre versi la descrizione successiva delle due forme di riflessione della luce, la *obliqua* (*con li quai mi risplende*, dalla donna a Dante) e la *perpendicolare* (*saliron tutti su*, da Dante alla donna; per le nozioni di ottica del tempo alle quali Dante farebbe qui preciso riferimento, cfr. A. PARRONCHI, *La perspettiva dantesca*, in «Studi danteschi», XXXVI, 1959). Ma per la retta interpretazione del *saliron su* e di tutto il passo sono decisivi i dati forniti da quanto precede nel testo stesso (l'interiorizzazione dell'immagine della donna) e certi aspetti essenziali della teoria stilnovistica e dantesca dell'amore. Per questa teoria («una *pneumo-fantasmologia*, in cui la teoria del fantasma di origine aristotelica si fonde con la pneumatologia stoico-medico-neoplatonica», G. AGAMBEN, *Stanze*, Torino, 1977, p. 127) il processo dell'innamoramento parte dalla «camera de lo cuore» dove «dimora» lo spirito vitale e sale poi «ne l'alta camera» della mente dove lo «spirito animale» riceve le percezioni e fissa, per virtù imaginativa, la figura dell'amata (cfr. *V. N.*, II, 4-6; *E' m'incresce*, 43-44 «L'imagine di questa donna siede / su ne la mente»). Qui dunque è detto con precisione dottrinale e linguistica quel che l'immagine dipinta nel cuore (cfr. *La dispietata mente*, 22) dice ancora per metafora: il passaggio della virtù d'Amore dal cuore – *feremi ne lo cor*, 16 – alla mente, e quindi il salire dei raggi amorosi dal cuore di Dante agli occhi della giovane che sta su, nella mente dell'amante, dove il fantasma si forma e dove ella è «entrata» per il «guardar» del poeta (e puntigliosamente si precisa che il *saliron* è contemporaneo al *suo venir*). In questo modo i due momenti della canzone (il cuore, la mente) sono mediati e non sovrapposti ed è eliminata la apparente contraddizione di una luce che colpisce nel cuore (v. 16) e di un foco che divampa nella mente (vv. 26-37). I versi in questione, dunque, non spiegano propriamente la ragione del divampare del fuoco, ma perché questo s'accenda nella mente (cfr. anche *Due donne in cima*, 1 e *Così nel mio parlar*, 16-17).

31-37. Al momento del «venir» nella mente succede il compimento del processo fantasmatico col quale la virtù immaginativa (potenziata dalla virtù d'Amore «oltre al poder che Natura ci ha porto») fissa nella mente-memoria la bellezza e ogni altra qualità della donna. Queste sono di grado così elevato che *l'imaginar* deve essere potenziato dalla

tanto lo imaginar, che non si posa,
l'adorna ne la mente ov'io la porto;
35 non che da se medesmo sia sottile
a così alta cosa,
ma da la tua vertute ha quel ch'elli osa
oltre al poder che natura ci ha porto.
È sua beltà del tuo valor conforto,
40 in quanto giudicar si puote effetto
sovra degno suggetto,
in guisa ched è 'l sol segno di foco;
lo qual a lui non dà né to' virtute,
ma fallo in altro loco
45 ne l'effetto parer di più salute.

Dunque, segnor di sì gentil natura
che questa nobiltate

stessa virtù d'Amore per riprodurle quali sono (*quanto... tanto*) nella realtà. Così Amore inizia e perfeziona il processo di fissazione fantasmatica, ma non vi si sostituisce come accade ancora, per abbreviazione metaforica, in *E' m'incresce*, 43-45: « L'imagine di questa donna siede / su ne la mente ancora / là ve la pose quei che fu sua guida ».

39. *conforto*: « argomento, prova ».

41. *degno suggetto*: è la donna in quanto è potenzialmente capace di ricevere la *beltà* che Amore infonde in essa con virtù informativa.

42. *in guisa... foco*: l'interpretazione del verso è controversa. Secondo Contini il sole è segno, cioè effetto del fuoco, come la bellezza della donna è segno del valore di Amore; ma per la cosmologia del tempo di Dante, il sole, creato da Dio direttamente, è principio informatore e causa del fuoco, e sarà meglio intendere, col Mattalia: « alla potenza e luminosità del sole viene riferita quella del fuoco », dando a *segno* il valore, presente in Dante, di termine finale, punto di riferimento *del fuoco* (inteso come genitivo soggettivo; cfr. nella canzone successiva il v. 29).

42-45. « Si chiarisce, con un paragone, quanto è affermato nei vv. 39-41. Ad *Amore*, *bellezza*, *degno suggetto* corrispondono, rispettivamente, *sole*, *foco*, *altro loco*; *altro loco*: dunque non nella sfera del sole, ma in altro luogo dove, come nel *degno suggetto* che è la donna, il fuoco manifesti maggiormente la potenza del sole.

46. Questo attacco, che ha insieme valore argomentativo e perorativo, denuncia la situazione di crisi che sottostà all'intera canzone e che in questa stanza affiora in piena luce. L'Amore si è manifestato sin qui motore di *ciascun ben*, ha rivelato la sua potenza che travalica i limiti della stessa natura e *dunque* la donna che per virtù di lui è entrata nella mente di Dante non può resistergli e deve corrispondergli; ma ciò non avviene, e *dunque* Amore vinca la insensibilità di lei che solo può spiegarsi con la giovane età.

47-49. Si ribadisce qui per l'ultima volta la potenza tra cosmica e teo-

che avven qua giuso e tutt'altra bontate
lieva principio de la tua altezza,
guarda la vita mia quanto ella è dura, 50
e prendine pietate,
ché lo tuo ardor per la costei bieltate
mi fa nel core aver troppa gravezza.
Falle sentire, Amor, per tua dolcezza,
il gran disio ch'i' ho di veder lei; 55
non soffrir che costei
per giovanezza mi conduca a morte:
ché non s'accorge ancor com'ella piace,
né quant'io l'amo forte,
né che ne li occhi porta la mia pace. 60

Onor ti sarà grande se m'aiuti,
e a me ricco dono,
tanto quanto conosco ben ch'io sono

logale d'Amore; *tutt'altra bontade*: « ogni altro bene », che si viene ad aggiungere a quello rappresentato dalla *nobiltate* del verso precedente.

50. *guarda... dura*: cfr. *Inf.*, II, 11.

54. *tua dolcezza*: è la « dolce favella » del v. 21, che deve ora rivolgersi alla donna.

55. *di veder lei*: « di vederla » semplicemente e un poco ovviamente; o meglio, poiché il suo fantasma è fisso nella « mente », di uscire dal cerchio doloroso dell'immagine per vederla nella realtà, come sembra dire anche la posizione enfatica di *lei*.

57. Non si tratta qui della convenzionale e banale corrispondenza tra giovinezza e desiderabilità amorosa, ma della *giovanezza* come causa della insensibilità (*ché non s'accorge ancor*, nel verso seguente) e quindi della morte; e giustamente in Barbi-Pernicone: « Il motivo sarà riconfermato nella canz. *Io sento sì d'Amor*, 46, ma è già presente, se pure con sfumature diverse, in *I' mi son pargoletta, Perché ti vedi, Chi guarderà* ». Non è facile conciliare questa situazione con l'ipotesi della donna gentile-Filosofia: qui la indifferenza è carattere oggettivo della giovane, mentre il disdegno della Filosofia è apparenza dovuta a un'errata valutazione e alla inadeguatezza di Dante (cfr. il congedo di *Amor che nella mente*).

60. Non la *pace* come « felicità che essi (gli occhi) procurano al poeta quando questi ha la possibilità di contemplarli » (Barbi-Pernicone), ma come compimento finale, e non raggiunto, del desiderio (cfr. *Purg.*, XXX, 9). Nella *pace* si concludono la stanza e i suoi tre versi più concitati, segnati da una iterazione insistita della negativa: *non... né... né*.

61. *Onor... se m'aiuti*. Poiché l'anima di Dante è fatta *ancella* (v. 18) d'Amore, l'aiuto di questi tornerà in suo onore, come per signore che soccorra il suo vassallo (cfr. *La dispietata mente*, 17-19). Le accezioni teologali dell'Amore stingono qui nel linguaggio cortese, secondo un'ambiguità che è di tutta la canzone.

là 'v'io non posso difender mia vita:
65 ché gli spiriti miei son combattuti
da tal ch'io non ragiono,
se per tua volontà non han perdono,
che possan guari star sanza finita.
Ed ancor tua potenzia fia sentita
70 da questa bella donna, che n'è degna:
ché par che si convegna
di darle d'ogni ben gran compagnia,
com'a colei che fu nel mondo nata
per aver segnoria
75 sovra la mente d'ogni uom che la guata.

38

Io sento sì d'Amor la gran possanza
ch'io non posso durare

64. *là... difender mia vita*: cioè in punto di morte; è « il tempo che mi sface » di *E' m'incresce*, 9.

66. *tal*: con valore sostantivale e consecutivo: « forza tale »; *non ragiono*: « non penso, non ritengo ».

68. *guari*: « a lungo »; *star*: « resistere »; *finita*: « morte ».

69. *fia sentita*: « sarà sentita », come conseguenza certa dell'intervento invocato d'Amore (cfr. *Perché ti vedi*, 10); altri leggono *fia* con valore ottativo.

71. *par*: « appare con evidenza »; *si convegna*: poiché la donna è *degno suggetto*.

[38] Il poeta ama una donna che « per giovanezza » gli toglie « merzé », gli è indifferente. La sofferenza lo conduce alla morte, ma egli è, malgrado tutto, contento del suo stato, tanto « verace » è l'Amore che l'ha « preso » e tanto alto l'oggetto di questo amore; e spera ancora in un tempo in cui potrà trovare corrispondenza.

La canzone, con un suo sapore arcaico nel lessico e nella preziosità delle ripetizioni, riprende la situazione delle rime per la « pargoletta » e di *Amor che movi* – amore non ricambiato e gioventù della donna – e sembra volerla definire e portare a chiarezza. Di qui il suo carattere fortemente raziocinante e la nettezza di certe espressioni tra definitorie e perifrastiche. Se la canzone precedente era priva di congedo, questa sembra presentarne due. In realtà la sesta stanza lo è solo in senso improprio (per ragioni di contenuto e non di struttura metrica e di collocazione); mentre il congedo vero e proprio, con la sua allusione indecifrata *a' tre men rei di nostra terra*, è tra le *cruces* dei commenti. L'allusione, per la sua analogia con le parole di Ciacco in *Inf.*, VI, 73, ha fatto anche pensare a una data di composizione posteriore all'esilio; ma è ipotesi priva di sostegni, come anche quella che il « secondo » congedo sia aggiunta posteriore e tardiva.

lungamente a soffrire, ond'io mi doglio:
però che 'l suo valor si pur avanza,
e 'l mio sento mancare 5
sì ch'io son meno ognora ch'io non soglio.
Non dico ch'Amor faccia più ch'io voglio,
ché, se facesse quanto il voler chiede,
quella vertù che natura mi diede
non sosterria, però ch'ella è finita: 10
ma questo è quello ond'io prendo cordoglio,
che a la voglia il poder non terrà fede;
e se di buon voler nasce merzede,
io l'addimando per aver più vita
da li occhi che nel lor bello splendore 15
portan conforto ovunque io sento amore.

Entrano i raggi di questi occhi belli
ne' miei innamorati,
e portan dolce ovunque io sento amaro;
e sanno lo cammin, sì come quelli 20

4. *valor*: «potenza» (*la gran possanza* del v. 1); *si pur avanza*: «progredisce, cresce continuamente» (la collocazione proclitica di *pur* tra pronome riflessivo e verbo è comune nell'uso del tempo di Dante).

5. *mancare*: «venir meno».

6. *meno ognora*: «d'ora in ora più debole» (*meno* è aggettivo, «minore»). Questo mancare e diminuire è degli spiriti vitali, insiste sul versante fisiologico della pena d'amore.

9. *quella virtù*: «la forza di resistenza».

10. *finita*: «limitata». Altri intendono «esaurita»; ma qui si vuole contrapporre la limitata potenza fisica al *voler* che invece ne travalica i limiti essendo il suo oggetto ultimo il bene infinito.

11. *ond'io... cordoglio*: cfr. il v. 3.

12. Il *poder* (la resistenza fisica) non terrà fede, sarà impari alla volontà, per la ragione chiarita al v. 10.

13. *se*: «poiché», asseverativo; la buona volontà procura ricompensa.

14. *più vita*: «ancor vita», un supplemento di vita, per poter durare.

16. *ovunque*: «ogni qual volta» o, meglio, in senso locativo, «in ogni luogo, in ogni parte (dell'essere stesso del poeta) in cui sento amore» (cfr. v. 19); *amore*: al v. 19 farà annominazione con *amaro*, in un verso lessicalmente e sintatticamente simmetrico.

20-23. Le indicazioni di questo passo, che parla di un cammino già percorso e di un ritorno frequente al *loco* dove già è insediato Amore, sono forse allusive e richiamano ai precedenti dell'«entrar ne la mente» della giovane in *Amor che movi*, 24-30; *il loco*: «il cuore» secondo la interpretazione più diffusa, ma più propriamente «la mente» (la stessa del v. 69) che è la sede definitiva di Amore e il luogo della visione e immaginazione d'Amore.

che già vi son passati,
e sanno il loco dove Amor lasciaro
quando per li occhi miei dentro il menaro:
per che merzé, volgendosi, a me fanno,
25 e di colei cui son procaccian danno
celandosi da me, poi tanto l'amo
che sol per lei servir mi tegno caro.
E' miei pensier', che pur d'amor si fanno,
come a lor segno, al suo servigio vanno:
30 per che l'adoperar sì forte bramo
che, s'io 'l credesse far fuggendo lei,
lieve saria; ma so ch'io ne morrei.

Ben è verace amor quel che m'ha preso,
e ben mi stringe forte,
35 quand'io farei quel ch'io dico per lui:
ché nullo amore è di cotanto peso
quanto è quel che la morte
face piacer, per ben servire altrui.
E io 'n cotal voler fermato fui

24-27. Gli occhi belli procurano beneficio al poeta *volgendosi* a lui, mentre *celandosi* procurano danno alla donna perchè portano a morte lui che è al suo servizio; *merzé... servir*: è evidente il registro feudale (servizio del vassallo che merita mercede dal signore); *colei cui son*: « a cui io appartengo » (o il soggetto è *occhi?*); *mi tegno caro*: « mi tengo in pregio, mi stimo » per il fatto di essere al servizio di tale donna; Barbi intende: « ho cura della mia vita », che sembra meno coerente al contesto della canzone (cfr. soprattutto i vv. 37-38).

28. *pur... si fanno*: « solamente sono fatti, formati », di amore, con forma verbale attualizzante.

29. *segno*: « fine, punto terminale ».

30. *l'adoperar*: « l'operare a tal fine » (il servizio della donna).

31. *far*: « assolvere il servizio ».

32. *so ch'io ne morrei*: come è esplicitamente detto in *Amor che movi*, 54-57, e secondo un tema che attraversa le rime per la pargoletta e sembra qui già fissato (*so*) in un'esperienza consolidata, non più oggetto dell'annuncio ma della riflessione poetica.

33. *che m'ha preso*: cfr. *Amor che movi*, 25.

35. *quel ch'io dico*: al v. 31, cioè servirla anche *fuggendo lei*, sino a rischio di morte.

36-38. Non c'è infatti amore più grande di chi dà la vita per i suoi amici, come si legge in *Giov.*, XV, 13.

39-42. « Ed io fui risoluto in *cotal voler* (servirla fino alla morte) dal primo giorno che nacque il desiderio della sua bellezza »; *piacimento*: « bellezza » (in questa accezione oggettivante, è più comune *piacere*); *d'ogni bel*

sì tosto come il gran disio ch'io sento 40
fu nato per vertù del piacimento
che nel bel viso d'ogni bel s'accoglie.
Io son servente, e quando penso a cui,
qual ch'ella sia, di tutto son contento,
ché l'uom può ben servir contra talento; 45
e se merzé giovanezza mi toglie,
io spero tempo che più ragion prenda,
pur che la vita tanto si difenda.

Quand'io penso un gentil disio, ch'è nato
del gran disio ch'io porto, 50
ch'a ben far tira tutto il mio podere,
parmi esser di merzede oltrapagato;
e anche più ch'a torto

s'accoglie: « si raccoglie adunando ogni bellezza » (Contini); si noti l'iterazione, con variazione semantica, di *bel*.

43. *quando penso a cui*: « quando considero a chi (*cui*) io presto servizio»; il motivo di un'esperienza amorosa impreziosita e resa eccezionale dalle qualità della donna, in termini di derivazione piuttosto arnaldesca che stilnovistica (cfr. di Arnaut Daniel almeno *Sem fos Amors*, citato in *V. E.*, II, XIII), ritorna nel congedo di *Amor tu vedi ben*, con rilievo accentuato (l'esser *contento* diventerà *baldanza*).

44. *qual ch'ella sia*: quale che sia il suo atteggiamento nei miei riguardi.

45. *servir contra talento*: « servire contro il proprio desiderio, suo malgrado ». L'obiezione del Mattalia (seguito da Barbi-Pernicone e Foster-Boyde che propongono « contro la volontà della persona a cui si serve ») che tale interpretazione « non dà un senso congruente col contesto; il desiderio di *servire*, nel poeta, essendo fuori di ogni dubbio » può essere superata, quando si noti che il *talento* qui significa, correttamente, l'inclinazione naturale sensibile che fa fuggire la sofferenza e la morte (a cui si oppone, su un piano più alto, il *voler* che spinge a servire anche a rischio di morte).

46-48. Cfr. *Amor che movi*, 57-60. La *giovanezza* come motivazione dell'indifferenza contro la universale potenza d'Amore (e come soluzione aleatoria della *quaestio*) trova qui la sua dichiarazione più esplicita; lo scioglimento del nodo e la verifica (come anche la speranza del poeta) sono affidati un poco empiricamente al tempo che matura (v. 47), purché la vita *si difenda* e sappia resistere fino a quel momento (v. 48; e cfr. *Amor che movi*, 64).

50. *del*: « dal ».

51. *ch'*: è il *gentil disio* del primo verso della stanza; cfr. *Amor che movi*, 9.

52. Per il *disio* di ben fare nato in lui, il poeta si sente ripagato oltre misura del suo servizio d'Amore. Qui sembra contraddire il v. 46 dove si dichiara di non ricevere *merzé*; ma là il riferimento è alla donna, qui alla potenza, sempre generatrice di bene, dell'Amore che è il protagonista della canzone e a cui si oppone, come antagonista provvisorio, l'indifferenza della giovane.

mi par di servidor nome tenere:
55 così dinanzi a li occhi del piacere
si fa 'l servir merzé d'altrui bontate.
Ma poi ch'io mi ristringo a veritate,
convien che tal disio servigio conti:
però che, s'io procaccio di valere,
60 non penso tanto a mia proprïetate
quanto a colei che m'ha in sua podestate,
ché 'l fo perché sua cosa in pregio monti;
e io son tutto suo: così mi tegno,
ch'Amor di tanto onor m'ha fatto degno.

65 Altri ch'Amor non mi potea far tale
ch'eo fosse degnamente
cosa di quella che non s'innamora,
ma stassi come donna a cui non cale
de l'amorosa mente
70 che sanza lei non può passare un'ora.
Io non la vidi tante volte ancora
ch'io non trovasse in lei nova bellezza;
onde Amor cresce in me la sua grandezza
tanto quanto il piacer novo s'aggiugne.
75 Ond'elli avven che tanto fo dimora

55-56. Poiché dinanzi agli occhi della bella donna (*piacere*: « bellezza ») il servire stesso si trasforma in ricompensa per la bontà intrinseca di lei (*d'altrui bontate*), il nome di *servidor* sembra usato a torto.

57-62. Giustifica l'uso del termine *servigio*: « s'io mi sforzo di crescere in valore, lo faccio non per riguardo a me stesso, ma a lei cui appartengo, affinché cresca il pregio di cosa che è sua ».

63. *tutto suo*: Barbi-Pernicone ricorda *Purg.*, XXX, 126, dove Beatrice dirà, a proposito della « pargoletta »: « questi si tolse a me e diessi altrui »; *così mi tegno*: « così (suo) mi ritengo ».

65-66. I due versi riprendono (*Amor... degnamente*) l'ultimo della stanza precedente.

67. La definizione perifrastica (*quella che non s'innamora*) sta quasi come *senhal* della giovane donna e anche come la formula della situazione acquisita dalla quale la canzone prende ogni volta le mosse.

71-74. Cfr. *Amor che movi*, 33-34.

75-80. Il senso complessivo sembra chiaro (Contini: « il tempo di lui è scandito dal vederla, e poi stare senza vederla » ed è segnato dall'alternanza di *martiro* e di *dolcezza*) a chi intende *fo dimora in uno stato* come permanenza in una situazione ora di *dolcezza* ora di *martiro*, secondo che il poeta veda o non veda la sua donna; ma è anche evidente la difficoltà che oppongono la sintassi e la lettera del testo che ai vv. 78-80 fanno riferimento esclusivo a un solo tempo, quello (*che spesso mi pugne*) dell'assenza

in uno stato, e tanto Amor m'avvezza
con un martiro e con una dolcezza,
quanto è quel tempo che spesso mi pugne,
che dura da ch'io perdo la sua vista
infino al tempo ch'ella si racquista. 80

Canzon mia bella, se tu mi somigli,
tu non sarai sdegnosa
tanto quanto a la sua bontà s'avvene:
però ti prego che tu t'assottigli,
dolce mia amorosa, 85
in prender modo e via che ti stea bene.
Se cavalier t'invita o ti ritene,

che dura da ch'io perdo la sua vista / infino al tempo ch'ella si racquista. La difficoltà si scioglie ponendo l'accento non sull'alternanza *martiro-dolcezza* e assenza-presenza, ma sulla permanenza in un unico *stato* (*uno*: « unico »), che può solo durare *tanto*... *quanto* il tempo dell'assenza; infatti, come si legge ai vv. 71-74 (cui rinvia, come a premessa, l'*onde*, ripetuto, del v. 75) la presenza e la vista di lei determinano al contrario non *uno stato*, ma un mutamento e una crescita continui in *bellezza*, in *piacere* e in *grandezza* d'Amore; *m'avezza*: « mi educa » o anche « mi abitua »; *martiro*... *dolcezza*: si riferiscono entrambi al periodo dell'assenza, il primo per non vederla, la seconda per il pensiero costante di lei.

81. La sesta stanza inizia con tono di congedo, rivolgendosi alla canzone (di qui l'apparenza di un « primo » incongruo congedo; e di qui la sua eliminazione dall'ediz. Giuntina del 1527 e la ingegnosa trovata del Fraticelli che nella sua edizione la reintegra, trasferendo il «secondo» — e vero e proprio — congedo in coda ad *Amor che movi* «sì per toglierla alla presente che sarebbe venuta ad aver due commiati, sì per darla all'altra che di commiato era priva »). Si può osservare che questa stanza svolge l'insolito ufficio di un pre-congedo, in quanto non licenzia la canzone ma la fornisce di cautele prima che intraprenda il viaggio (a cui si farà riferimento esplicito — *te n'anderai* — nel congedo); *se tu mi somigli*: « se sei piena d'Amore, come son io ».

82. *tu non sarai sdegnosa*: « perché Amore *a ben far tira* e « bonum est diffusivum ».

83. La *bontà* della canzone (cioè la sua *sentenza*, il suo contenuto profondo che si distingue dalla bellezza che risiede « ne l'ornamento de le parole »; cfr. *Conv.*, II, XI, 4-9) giustificherebbe una certa sdegnosità.

84. *t'assottigli*: « t'ingegni, t'adoperi ».

85. *amorosa*: che ha per oggetto l'amore, il quale la definisce anche nel genere.

86. *ti stea bene*: « si addice alla tua natura ».

87 *cavalier*: vale « uomo nobile »: è definizione di casta; poiché l'appartenenza a casta nobiliare non garantisce necessariamente la bontà intrinseca della persona, segue l'avvertimento di accertare in primo luogo la bontà della sua compagnia (vv. 89-91) e in secondo luogo se in essa non si introduca qualche indegno per farsene schermo alla propria *mala fama*; *ti ritene*: « ti trattiene ».

imprima che nel suo piacer ti metta,
espia, se far lo puoi, de la sua setta,
90 se vuoi saver qual è la sua persona:
ché 'l buon col buon sempre camera tene.
Ma elli avven che spesso altri si getta
in compagnia che non è che disdetta
di mala fama ch'altri di lui suona:
95 con rei non star né a cerchio né ad arte,
ché non fu mai saver tener lor parte.

Canzone, a' tre men rei di nostra terra
te n'anderai prima che vadi altrove:
li due saluta, e 'l terzo vo' che prove
100 di trarlo fuor di mala setta in pria.
Digli che 'l buon col buon non prende guerra,
prima che co' malvagi vincer prove;
digli ch'è folle chi non si rimove
per tema di vergogna da follia:
105 ché que' la teme c'ha del mal paura,
perché, fuggendo l'un, l'altro assicura.

88. « Prima di soddisfare al suo desiderio ».

90. *qual è*: « la qualità » intrinseca della *sua persona*.

91. *camera tene*: è metafora per « accompagnarsi abitualmente ».

93-94. La compagnia buona non è che smentita (*disdetta*) e schermo per la cattiva fama, per l'*altri* del v. 91 che vi *si getta*. « Sarebbe un consiglio di stare in guardia dagli ipocriti » (Mattalia).

95. *né a cerchio né ad arte*: « né in cerchio (dove si giochi o si faccia conversazione), né in una professione comune ».

96. *saver*: « saggezza ».

97. Il congedo s'apre con allusione enigmatica ai *tre men rei* della patria fiorentina, non identificabili, ma certo cavalieri e personaggi definiti, anche per le notizie che seguono sulla situazione del terzo. La memoria va subito per i primi due a *Inf.*, VI, 73 e alle parole di Ciacco: « Giusti son due, e non vi sono intesi ». Per il terzo si fa il nome di Guido Cavalcanti, in rapporto al tempo di crisi fra i due che sarebbe attestato dal sonetto di Guido *I' vegno 'l giorno a te* e alla filosofia e dottrina d'amore di lui certamente differente da quella maturata da Dante (e il luogo della definizione ultima di questa differenza sarà allora in *Inf.*, X, 61-63); ma si tratta di ipotesi.

99. *prove*: seconda persona del congiuntivo.

102. *prove*: in rima equivoca col v. 99.

103-104. *folle* e *follia* in *annominatio* (Contini ricorda il serventese di Pons Fabre, dove si legge *E fols qui en fol se fia*).

105-106. « Teme veramente la vergogna solo chi ha paura del male, perché fuggendo il male (*l'un*), si assicura contro la vergogna (*l'altro*, con valore neutro) ».

39 - Ignoto a Dante.

Dante Alleghier, d'ogni senno pregiato
che 'n corpo d'om si potesse trovare,
un tuo amico di debile affare
da la tua parte s'era richiamato 4
a una donna, che l'ha sì incolpato
con fini spade di sottil tagliare
che in nulla guisa ne pensa scampare,
però che' colpi han già il cor toccato: 8

onde a te cade farne alta vendetta
di quella che l'ha sì forte conquiso
che null'altra mai non se ne inframetta. 11
Delle sue condizioni io vi diviso
ch'ell'è una leggiadra giovinetta
che porta propiamente Amor nel viso. 14

[39] Il sonetto, adespoto, è inviato a Dante da un amico di « debile affare », il quale gli riferisce come si sia lamentato presso una giovinetta crudele, facendo inutilmente appello al nome e all'autorità di lui. Toccherà dunque a Dante fare vendetta del rifiuto di lei.

Nel sonetto di risposta Dante esprime la fiducia che la giovane smentirà i suoi timori, pur dichiarando di non conoscere le circostanze di fatto cui l'amico fa riferimento; né meglio siamo informati noi. La risposta è per le rime.

1. La *salutatio* ricorda *Provedi saggio*, 1 e *Savete giudicar*, 2.

2. *corpo d'om*: « uomo » (*corpo* sta per « persona »).

3. *debile affare*: « di poca importanza, di modesta condizione » è questo amico, autore del sonetto.

4. *da la tua parte*: può significare « a tuo nome » o anche « per conto tuo, per tuo incarico »; ma la seconda interpretazione è esclusa dalla risposta di Dante, che si dichiara all'oscuro della vicenda; *s'era richiamato*: « si era lamentato ».

5. *incolpato*: « colpito, ferito », in luogo del più comune *colpato*.

6. *tagliare*: « taglio », inf. sostantivato.

9. *cade*: « tocca, spetta ».

10. *conquiso*: « vinto ».

11. *che... se ne inframetta*: « nessun'altra mai osi fare altrettanto », dopo l'esempio della tua *vendetta*, o, più probabilmente (anche per il legame consecutivo *sì-che*) « nessun'altra potrà porsi in mezzo, conquistarlo », tanto ella lo ha totalmente *conquiso*.

12. *diviso*: « dichiaro »; nel senso di « chiarire, esporre » è gallicismo frequente.

14. *propiamente*: come in suo luogo proprio, adeguato.

39a - Dante all'ignoto.

Io Dante a te, che m'hai così chiamato,
rispondo brieve con poco pensare,
però che più non posso soprastare,
4 tanto m'ha 'l tuo pensier forte affannato.
Ma ben vorrei saper dove e in qual lato
ti richiamasti, per me ricordare:
forse che per mia lettera mandare
8 saresti d'ogni colpo risanato.

Ma s'ella è donna che porti anco vetta,
sì 'n ogni parte mi pare esser fiso
11 ch'ella verrà a farti gran disdetta.
Secondo detto m'hai ora, m'avviso
che ella è d'ogni peccato netta
14 come angelo che stia in paradiso.

[39a] 1. *chiamato*: « fatto il mio nome » (come in *Parole mie*, 6).

2. *brieve*: con valore avverbiale, « brevemente », non quanto alla forma e alle parole ma alla rapida (*con poco pensare*) decisione di rispondere.

3. *soprastare*: « soffermarmi, indugiare ».

5. *dove e in qual lato*: i termini di luogo sono metaforici; sta per « a chi, a quale persona ».

6. *per me ricordare*: « col citare me » (Contini), o « per ricordarmi io » (Barbi) col farmi vivo presso la donna; o anche « per potermene ricordare » e rispondere quindi a ragion veduta.

7. *per... mandare*: « con l'invio di una mia lettera ».

8. Il verso risponde ai *colpi* del corrispondente nel sonetto dell'ignoto.

9. *vetta*: « benda maritale » che cingeva le tempia e le guance passando sotto il mento (cfr. *Purg.*, XXIV, 43). Dante, all'oscuro della situazione, fa dunque anche l'ipotesi di donna sposata; *anco* (« ancora ») dovrà dunque significare « di già », (Barbi-Pernicone): si tratta infatti, come scrive l'amico, di una *giovinetta* (*anco* per « tuttora » è escluso poiché la *benda* non veniva mai deposta, e anche nella vedovanza cambiava solo il colore, come in *Purg.*, VIII, 74); oppure, accostando *anco* a *se*, potrebbe significare « anche se, quantunque maritata » (e dunque più esperta e smaliziata nelle faccende d'amore), l'amico può bene sperare.

11. *disdetta*: « smentita » (cfr. *Io sento sì d'Amor*, 93) al tuo stato e ai tuoi timori (Barbi-Pernicone); altri intende che « rifiuterà il tuo amore ».

12. *m'avviso*: « penso, sono d'avviso » (cfr. *Purg.*, V, 35).

40 - Cino da Pistoia a Dante.

Novellamente Amor mi giura e dice
d'una donna gentil, s'i' la riguardo,
che per vertù de lo su' novo sguardo
ella sarà del meo cor bëatrice. 4
Io, c'ho provato po' come disdice,
quando vede imbastito lo suo dardo,
ciò che promette, a morte mi do tardo,
ch'i' non potrò contraffar la fenice. 8

[40] Cino, nuovamente attratto verso una donna gentile, ma reso esperto da una precedente ferita, chiede consiglio a Dante: deve affidarsi alle promesse d'Amore? Nel sonetto di risposta, per le rime, Dante lo invita alla cautela, quando, come in questo caso, alle profferte d'amore non corrisponde una sicura disposizione amorosa.

Questo scambio di sonetti è tra quelli che punteggiano una lunga consuetudine di rapporti tra i due amici: da parte del pistoiese, dal sonetto di risposta al primo della *V. N.* (*Naturalmente chere ogni amadore*, se è di Cino) al sonetto (del tempo dell'esilio) *Dante, i' ho preso l'abito di doglia*, sino alla canzone in morte di Dante *Su per la costa, Amor, de l'alto monte*; da parte di Dante, dai luoghi del *V. E.* che mostrano Cino quale esempio di volgare illustre, al sonetto *Io sono stato con Amore insieme* accompagnato dall'epistola III; infine, gli scambi poetici, tra i quali questi due sonetti, che riflettono situazioni e tempi diversi, di prima e di dopo l'esilio.

Il Barbi, nel suo ordinamento, propende a collocare i due sonetti negli anni anteriori al 1300, non senza perplessità. L'accenno all'*altra... ferita* e l'ultimo verso del sonetto di Cino, enigmatico ed allusivo (*che peggio che lo scur non mi sia il verde*), sembrano alludere, in effetti, a un'altra donna segnalata dallo *scuro* e contrapposta a questa in *verde*: la stessa (Selvaggia?) di molte composizioni ciniane (e, in particolare dei due sonetti, *Dante, i' ho preso l'abito di doglia* e *Novelle non di veritate ignude*) che si collocano in epoca più tarda. L'ordinamento del Barbi (qui seguito in accordo con l'ediz. Contini) è quindi da ritenersi appena probabile.

Una interpretazione radicalmente diversa (e in chiave enigmatica e fittamente allusiva a tradizioni letterarie classiche e medievali) del sonetto dantesco di risposta è avanzata da A. PÉZARD, in *Le sonnet de la dame verte*, nella raccolta di saggi *Dante et le mythe*, in «Revue des Études italiennes», XI, 1965, pp. 329-80.

2. *riguardo*: gallicismo frequente per «guardare».

4. *bëatrice*: «Cino appare l'inventore di questo sostantivo (forse non senza allusione alla amata da Dante) che passerà al Petrarca e poi ai petrarchisti del cinquecento» (Contini). La *Beatrice* del v. 12 del sonetto *Deh peregrini* nella *V. N.*, è infatti nome proprio, trattato come figura etimologica.

6. «Quando il dardo è incoccato; l'arco ormai pronto a scoccare la freccia».

7. ***a morte mi do tardo***: «mi affido riluttante al rischio di morte».

8. «Non potrò fare come la fenice» che muore e rinasce. La *fenice* è simbolo diffuso in tutta la letteratura medievale e tra i più sfruttati dei

S'io levo gli occhi, e del suo colpo perde
lo core mio quel poco che di vita
11 *gli rimase d'un'altra sua ferita.*
Che farò, Dante? ch'Amor pur m'invita,
e d'altra parte il tremor mi disperde
14 *che peggio che lo scur non mi sia 'l verde.*

40a - Dante a Cino.

I' ho veduto già senza radice
legno ch'è per omor tanto gagliardo
che que' che vide nel fiume lombardo
4 cader suo figlio, fronde fuor n'elice;
ma frutto no, però che 'l contradice
natura, ch'al difetto fa riguardo,
perché conosce che saria bugiardo
8 sapor non fatto da vera notrice.

bestiari, con significazioni che vanno dall'area erotica a quella cristiana e cristologica della morte e resurrezione. Prossimi a questo luogo, Richart de Barbezieu, *Atressi cum l'olifanz*: « E s'ieu pogues contrafar / fenix »; Vat. 3793, n. xcvj, *Ciò ch'altro amo*: « s'io potesse a simile natura / fenicie contrafare »; Monte Andrea: « Ai, Deo, merzé: ben voria contrafar fenicie »; cfr. *Inf.*, XXIV; 107-08.

9. *e*: annuncia la conseguenza del guardare alla donna, con enfasi narrativa: « ecco che »; *del*: « dal, a causa del ».

13. *mi disperde*: « mi lascia incerto e mi distoglie ».

14. *scur... verde*: l'amore precedente e doloroso per una donna contrassegnata dallo *scuro* è qui richiamato di fronte alla nuova minaccia d'una donna giovinetta, in *verde*. Dal segno del *verde* prenderà le mosse e intorno ad esso si articolerà l'invenzione della risposta di Dante.

[40a] 1. Cfr. *Io vidi già...* in *Inf.*, XXII, 1 e *Purg.*, XXX, 22; *ch'i' ho veduto...* in *Par.*, XIII, 133. Il fenomeno descritto nella prima quartina è quello di un albero che pur troncato e privo quindi di radici, mette ancora foglie per gagliardia di linfa (*omor*).

3. *que' che vide*: il Sole che vide il figlio Fetonte precipitare nel Po (*fiume lombardo*), come narra Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi*: è mito ricorrente nei testi danteschi.

4. *n'elice*: latin. per « ne trae ».

6. *difetto*: la mancanza di radici.

7-8. La natura *conosce* che il *sapor* non prodotto dalla terra (*vera notrice*) sarebbe *bugiardo* (la sostanza del frutto non corrisponderebbe all'apparenza).

Giovane donna a cotal guisa verde
talor per gli occhi sì a dentro è gita
che tardi poi è stata la partita. 11
Periglio è grande in donna sì vestita:
però l'affronto de la gente verde
parmi che la tua caccia non seguer de'. 14

41 - Dante a Cino.

Perch'io non trovo chi meco ragioni
del signor a cui siete voi ed io,
conviemmi sodisfare al gran disio

9. *a cotal guisa verde*: come del legno, così è della giovane donna: il suo verde senza radici, la sua linfa gagliarda non radicata nell'amore, non daranno frutto (proprio come teme Cino: *disdice... ciò che promette*).

10-11. Sembra riferimento generico a una esperienza più volte e da molti subita. Il Pézard nel saggio citato scorge una più sottile allusione al mago Merlino che una tradizione descrive infatuato della quindicenne Viviana, che apparve vestita di verde alla corte di Artù, mentre questi era alla caccia di un cervo bianco (l'ipotesi è accattivante, anche per la doppia coincidenza col *verde* e con *caccia* dell'ultimo verso); altri (Salvadori) hanno visto un'allusione personale, per le analogie con la *pargoletta* e con la donna « vestita a verde » della petrosa *Al poco giorno*, ma situazioni e significati sembrano profondamente diversi.

13-14. Testo e interpretazione controversi. L'unico manoscritto (il cod. Riccardiano 1050) reca: « però la contro de la gente verde / parmi che la tua caccia seguer de' ». Il Barbi corregge con *affronto* e integra con *non*: è un invito a respingere l'assalto (l'*affronto*) della nuova donna. Il Pézard propone *ancontro* che è *lectio difficilior* e verrebbe dal franc. *encontre*, termine tecnico dell'arte venatoria per « nuova traccia », che distoglie i cacciatori da quella giusta (ma il termine, con questo significato, non trova riscontri nei testi italiani).

[41] Dante giustifica un suo lungo silenzio, attribuendone la causa al luogo « rio » in cui si trova, refrattario all'Amore e ad ogni bene. Nel sonetto di risposta, per le rime, Cino condivide ed estende a tutto il mondo il pessimismo dell'amico, ma lo ammonisce a non desistere per questo dal predicare e dall'operare il bene.

La datazione dei due sonetti e il luogo e le circostanze a cui si riferiscono sono controversi. Si ripropone anche per questi l'alternativa tra gli anni dell'esilio e quelli fiorentini, comunque posteriori alla composizione della *V.N.* Nel sonetto dantesco (al quale Cino fa eco più che degnamente) si avvertono i segni di una nobile desolazione morale che riflette una vissuta esperienza della realtà anche storico-politica (e non uno stato di abbattimento o di viltà d'animo, come vorrebbe chi tende ad accostarlo alla situazione descritta nel celebre sonetto di Cavalcanti *I' vegno il giorno*).

2. *signor*: Amore; *a cui siete*: « al quale appartenete ».

3-4. Conferma all'amico il bisogno di soddisfare il desiderio di esprimere i suoi *buoni pensieri*; *i pensamenti*: codici autorevoli leggono *in* in

4 ch'i' ho di dire i pensamenti boni.
Null'altra cosa appo voi m'accagioni
del lungo e del noioso tacer mio
se non il loco ov'i' son, ch'è sì rio
8 che 'l ben non trova chi albergo li doni.

Donna non ci ha ch'Amor le venga al volto,
né omo ancora che per lui sospiri;
11 e chi 'l facesse, qua sarebbe stolto.
Oh, messer Cin, come 'l tempo è rivolto
a danno nostro e de li nostri diri,
14 da po' che 'l ben è sì poco ricolto.

41 a - Cino a Dante.

Dante, i' non so in qual albergo soni
lo ben, ch'è da ciascun messo in oblio:

luogo di *i* e in questo caso bisognerebbe intendere: soddisfare con buoni pensieri il desiderio che ha di dire, senza esprimerli con parole, che sembra meglio conformarsi col *tacer* di cui subito dopo si fa cenno; i *pensamenti boni* saranno poi i pensamenti amorosi, l'*amoros pessamens* della canzone di Folchetto di Marsiglia (*Tant m'abellis l'amoros pessamens*, cit. in *V. E.*, II, VI, 6).

5. *m'accagioni*: « mi incolpi ».

6. *noioso*: « spiacevole, increscioso »; i vv. 5-6 sembrano alludere a un rammarico di Cino per il silenzio di Dante e forse al suo son. *Se tu sapessi ben*, nel quale si lamenta il *silenzio* e il *tacere* di un amico.

9. « Non c'è donna tale che Amore le illumini il volto ».

11. *sarebbe stolto*: perché sospirerebbe inutilmente, sarebbe un illuso.

12. *messer*: è titolo che competeva al giureconsulto « e se ne è dedotto che questa corrispondenza poetica con Cino è del tempo dell'esilio (il Torraca pensava addirittura al 1311, e riteneva che il *loco* deve essere identificato col Casentino), ma non è argomento decisivo perché *dominus* Cino è detto già in un documento del 1297; *rivolto*: « volto » (al nostro danno) o, meglio, « volto in direzione opposta, stravolto », con nostro danno.

13. *diri*: sono i detti poetici, qui d'amore.

14. *ricolto*: « accolto, ospitato » (cfr. il v. 8). « Notevole è l'affinità del motivo principale di questo sonetto col lamento che è nella 3ª stanza di *Poscia ch'Amor* » (Barbi-Pernicone); e anche con quello che dà l'avvio alla più tarda *Doglia mi reca*.

[41 a] 1. *albergo*: risponde alla parola del v. 8 del sonetto di Dante; ma l'assenza del bene, che là è limitata *al loco ov'io son*, qui è estesa al mondo intero (cfr. vv. 9-10); *soni*: « risuoni, se ne parli ».

è sì gran tempo che di qua fuggio
che del contraro son nati li troni; 4
e per le varïate condizioni
chi 'l ben tacesse, non risponde al fio:
lo ben sa' tu che predicava Iddio,
e nol tacea nel regno de' dimoni. 8

Dunque, s'al ben ciascun ostello è tolto
nel mondo, in ogni parte ove ti giri,
vuoli tu anco far dispiacer molto? 11
Diletto frate mio, di pene involto,
merzé, per quella donna che tu miri,
d'opra non star, se di fé non se' sciolto. 14

42

Messer Brunetto, questa pulzelletta
con esso voi si ven la pasqua a fare:

4. *del contraro*: il contrario del bene, il male; *troni*: è segno della presenza del male, indicato con metafora simmetrica e opposta al « suonare » del bene del primo verso.

6. *non risponde al fio*: « non risponderebbe al dovuto », non sarebbe comportamento doveroso.

7-8. « Tu sai che Iddio (Gesù) predicava il bene », detto con artificiosa inversione sintattica; *regno de' dimoni*: l'Inferno, e più precisamente il Limbo dove Cristo discese? o il mondo stesso svuotato d'ogni bene e posto sul maligno?

9. *ostello*: è l'*albergo* del primo verso.

10. In questo verso si è letto, da qualcuno, ma è traccia generica e incerta, un accenno al peregrinare dell'esule.

11. « Vuoi fare cosa che dispiace molto? », in senso forte, etico, come sarebbe nel caso del tacere e dell'astenersi dal bene.

12. La donna che Dante mira può essere Beatrice, già morta e gloriosa.

14. *d'opra non star*: « non astenerti dal fare il bene »; *fé*: sarà la fede come fedeltà (a Beatrice e, per il suo tramite, a Dio?) e un richiamo alla lettera di Giacomo, 2, 26: « fides sine operibus mortua est ».

Il sonetto accompagna una composizione poetica inviata all'amico e ne raccomanda la non facile interpretazione al fine intendimento di lui e di qualche altro all'altezza della situazione.

Il testo presenta alcune intricate e suggestive questioni relative al destinatario, all'identificazione del componimento che viene inviato (la *pulzelletta*) e ai personaggi citati (i *frati Alberti*, *messer Giano*), di cui alle note. Il sonetto è databile prima del 1300.

[42] 1. *Messer Brunetto*: forse Betto Brunelleschi (sulla scorta dei tre manoscritti, del sec. XVI, che forniscono tale indicazione), ricordato anche

non intendete pasqua di mangiare,
4 ch'ella non mangia, anzi vuol esser letta.
La sua sentenzia non richiede fretta,
né luogo di romor né da giullare;
anzi si vuol più volte lusingare
8 prima ch 'n intelletto altrui si metta.

Se voi non la intendete in questa guisa,
in vostra gente ha molti frati Alberti
11 da intender ciò ch'è posto loro in mano.
Con lor vi restringete sanza risa;

da Dino Compagni, Giovanni Villani e dal Boccaccio (giornata VI, nov. 9), sempre col nome di Betto (e non Brunetto): era personaggio in vista della società fiorentina del secondo duecento e figura eminente di una nobile «brigata»; già di famiglia ghibellina, ma passato poi alla fazione quelfa dei Bianchi e poi dei Neri, dove entrò in aspra contesa con Corso Donati e la sua famiglia. Il Contini, concedendo scarsa autorità ai codici di «tradizione tarda» e rilevando la non coincidenza dei nomi (ma esistono documenti in cui si oscilla tra Betto e Brunetto), propone una diversa indentificazione, con un altro Brunelleschi, di nome Brunetto, che sarebbe istigatore dell'uccisione di Pazzino de' Pazzi, cavaliere e ambasciatore del Comune e passato alle storie come uomo violento; *pulzelletta*: è il breve componimento poetico inviato a Brunetto (cfr. il son. *Se Lippo amico*, v. 13). Recentemente G. Gorni in *Una proposta per «Messer Brunetto»* (in «Studi di filologia italiana», XXXVII, 1979, pp. 19-32) ha riproposto la candidatura di Brunetto Latini quale destinatario e ha indicato nel *Detto d'Amore* la *pulzelletta* che viene a lui inviata.

2. *pasqua*: così era chiamata non solo quella di Resurrezione, ma ogni grande festa liturgica.

3. *pasqua di mangiare*: «mangiare la pasqua» era detto esclusivamente della pasqua di resurrezione («hoc pascha manducare vobiscum», *Luca*, XXII, 15), ma qui, scherzosamente, sta per baldoria e allegro banchetto.

5. *sentenzia*: latinismo comune, per *sentenza*; è il significato e il senso del testo, distinti dall'ornamento (cfr. *Conv.*, II, XI, 3-4).

7. *si vuol*: «si deve»; *lusingare*: «corteggiare» con insistenza.

9. «Se non la comprendete così appieno».

10. *ha*: «vi sono»; *frati Alberti*: un frate Alberto è nei sonetti LXXXVIII e CXXX del *Fiore*, dove sta probabilmente per figura proverbiale dell'ipocrita. Se il testo fa qui riferimento al *Fiore*, non per questo si può ravvisare nella breve *pulzelletta* quel poema (232 sonetti!), né è necessario intendere i *frati Alberti* di questo verso come ipocriti. Saranno piuttosto da intendersi come «esperti interpreti e commentatori» come fu Alberto Magno, che è probabilmente il riferimento comune (ironicamente trattato nel *Fiore*) di tutti questi luoghi (per la questione, v. G. Mazzoni, *Se possa il Fiore essere di D. A.*, in *Raccolta d'Ancona*, Firenze, 1901; E. G. Parodi, *Introd. all'ediz. del Fiore*, Firenze, 1922).

12. *vi restringete*: «unitevi», facendo gruppo a sé; *sanza risa*: senza la rumorosa allegria già respinta ai vv. 3 e 6.

e se li altri de' dubbî non son certi,
ricorrete a la fine a messer Giano. 14

43

Io son venuto al punto de la rota
che l'orizzonte, quando il sol si corca,

13. *se li altri de' dubbî non son certi*: « se gli altri (della compagnia, che non siano dei *frati Alberti*) non riescono a tradurre i dubbi in certezza ».
14. *messer Giano*: altra allusione un poco enigmatica; potrebbe essere messer Giano di messer Vieri de' Cerchi, personaggio eminente della parte bianca che poteva essere della brigata di Betto, prima che questi passasse ai Neri; ma anche su questo punto si veda il saggio citato dal Gorni.

[43] È inverno e la vitalità e l'impulso amoroso sono spenti e raggelati in ogni creatura; ma il poeta è preso da un amore immutabile per una giovane donna insensibile come pietra.

La canzone si inscrive nel *topos* della *descriptio temporis*, sullo spunto della prima stanza di *Quan chai la fuelha* di Arnaut Daniel e con visibili analogie col poemetto medievale latino *De ramis cadunt folia* (cf. P. Boyde *Retorica e stile nella lirica di Dante*, tr. it., Napoli, 1979, pp. 364-65).

Io son venuto è, nell'ordinamento convenzionale, la prima di un gruppo di quattro composizioni che vanno sotto la denominazione unica di « rime petrose ». La formula fu escogitata da Vittorio Imbriani ed è giustamente fortunata perché segnala bene il carattere di questi testi, sia sotto il profilo formale sia sotto quello della situazione dominante che in essi è rappresentata. L'identificazione della protagonista, della donna che si annuncia come « imagine di pietra », che nella successione dei testi ha « per core un marmo », è « dura petra », « gentil petra », « bella petra », è capitolo intricato e fittissimo di candidate reali e allegoriche. L'interpretazione allegorizzante va da proposte ristrette a questo solo gruppo (Maria, la « pietra » di san Bernardo, secondo il Pascoli; la Sapienza santa e insieme la Chiesa temporalizzata e corrotta del Valli; Firenze) ad una estensiva, che vede nella donna Pietra un'altra immagine della Filosofia, assimilabile per questo aspetto alle altre rime allegoriche per la Donna gentile. Anche le interpretazioni che propendono per una donna reale (o immaginata tale), senza soprasensi allegorici, si muovono ora in una direzione restrittiva che vede nella Pietra un *senhal* (ma più esattamente si tratterà di termine metaforico) che allude a una donna legata esclusivamente al gruppo delle petrose; ora in una estensiva, che tende ad assimilare questa esperienza a quella delle rime per la « pargoletta » (la stessa deprecata da Beatrice in *Purg.*, XXXI) e ad altre zone della poesia amorosa di Dante (Violetta o Fioretta, Lisetta). Ragioni diverse e convergenti (di ordine linguistico, stilistico e metrico, di fonti, di situazione psicologica e anche dottrinale) inducono a considerare le petrose come un momento distinto nell'itinerario lirico di Dante. Questo momento sembra inscriversi entro un'invenzione di natura non allegorica, ma stilistica, psicologica e dottrinale, al vertice di una tradizione di poesia erotica che ha qui la sua consumazione radicale e stilisticamente estrema (e in questa prospettiva il problema della identificazione singola e biografica della donna appare inconsistente).

Ripercorrendo questa tradizione, Dante recupera come modello supremo il provenzale Arnaut, dopo aver attraversato tutti i modi della

ci partorisce il geminato cielo,
e la stella d'amor ci sta remota
5 per lo raggio lucente che la 'nforca

lirica del suo tempo: da un primo provenzalismo guittoniano allo stil novo alla poesia allegorica e dottrinale a questo « secondo provenzalismo » che s'appunta in un « esercizio di mistica verbale » (Contini) che trova lo stimolo fraterno e l'autorizzazione meno inadeguata nel *miglior fabbro* del XXVI del *Purgatorio*. Il rapporto col provenzale si stabilisce appunto sul piano della sapienza e oltranza tecnica, del *trobar clus e ric*, delle *rimas caras*, difficile e preziose; ed anche nella nozione dello stato amoroso come privilegio solitario e aristocratico e come resistenza assoluta all'effusione elegiaca e sentimentale. Ma quel che nel provenzale è diversità e gioiosa e privilegiata situazione diventa, nell'arco delle petrose, cosmica disarmonia, perché in esse l'onnipotenza d'Amore è celebrata in assenza del principio cortese dell'*Amor ch'a nulla amato amar perdona*. L'Amore, immutabile come la pietra, non è ricambiato e la sua onnipotenza si consuma nel cuore del poeta; non è virtù che salva, ma che distrugge e rovina. In queste canzoni Dante tocca le radici ontologiche dell'esperienza erotica, fa giustizia (dopo l'ambigua parentesi delle rime per la « pargoletta ») dell'ottimismo cortese che quel principio richiama, svela il risvolto tragico dell'esperienza amorosa; ma anche attinge, sul piano stilistico, il livello tragico più alto nell'ambito lirico e quella logica visionaria che producendo un'energica fisicizzazione degli stati d'animo ha fatto – ma impropriamente – parlare di « realismo » delle petrose. L'importanza di questa fase della lirica dantesca trova una conferma a posteriori nella *Commedia*, dove il linguaggio lirico petroso in più di un luogo e soprattutto nelle rime *aspre e chiocce* degli ultimi canti dell'*Inferno*, affiora come materiale memorabile dell'invenzione poetica.

In questa prima canzone, la perifrasi astronomica dell'esordio vuole indicare non genericamente la stagione invernale, ma una precisa contingenza in cui si è verificata quella situazione celeste ed è quindi argomento che concorre alla datazione della canzone stessa e, con essa, della serie delle petrose; le quali si collocano, con molta probabilità, intorno al 1296.

1. *Io... rota*: il *punto de la rota* è il punto della rotazione dei corpi celesti. La vicenda individuale è immediatamente trascritta sul piano di quella cosmica.

2-3. Quando il Sole tramonta, nasce all'orizzonte il cielo *geminato*, ornato della costellazione dei Gemelli. Il Sole è dunque agli antipodi dei Gemelli, nella costellazione invernale del Capricorno. Questa prima indicazione astronomica, unita a quelle che seguono, ha consentito di individuare le circostanze cronologiche in cui poté verificarsi la configurazione astronomica cui si allude (e la più probabile rimane quella del dicembre 1296). Non dunque un inverno e un freddo tempo generici, ma un inverno ben individuato (il « più rigido, il più disamorato che gli astri possano vigilar sulla terra », come scrisse F. NERI, *Io son venuto*, in « Bulletin italien », XIV, 1914, p. 93).

4. *stella d'amor*: Venere (« lo bel pianeta che d'amar conforta » di *Purg.*, I, 19).

5-6. Nel cielo invernale non si vede Venere a causa del raggio solare che *la 'nforca* cingendola di una luce che *le si fa velo*, rendendola non visibile alla terra; *di traverso*, attraversando Venere nella direzione Sole-Venere-Terra. Al tempo di Dante si pensava che la scomparsa di Venere dal cielo fosse sempre dovuta al suo transitare davanti al Sole; in realtà Venere passa

sì di traverso che le si fa velo;
e quel pianeta che conforta il gelo
si mostra tutto a noi per lo grand'arco
nel qual ciascun di sette fa poca ombra:
e però non disgombra 10

alternativamente davanti (congiunzione inferiore) e dietro al Sole (congiunzione superiore), un poco sopra o un poco sotto il bordo del disco solare, in entrambi i casi con lo stesso effetto per l'osservatore empirico: la scomparsa di Venere, la più brillante luce del firmamento.

7. *quel pianeta*: Saturno (secondo l'Angelitti), che Dante ricorda per la sua *freddura* in *Conv.*, II, XIII, 25 (ma anche in *Purg.*, XIX, 1-3 e *Par.*, XXII, 145-146); è la *fulgida Saturni... stella* delle *Georgiche* (I, 336). Altri pensa alla Luna, anch'essa legata alla connotazione del freddo secondo un'opinione ancor più diffusa nell'età di Dante. Boccaccio intende in questo secondo senso riprendendo il verso dantesco in *Teseida*, V, 29 (« il pianeto che 'l gielo / conforta »).

8. *lo grand'arco*: è il tropico del Cancro, toccato dal Sole al solstizio d'estate, quando si trova alla sua massima altezza all'orizzonte; *si mostra tutto a noi*: la precisazione *tutto* induce a ritenere che Dante pensasse alla Luna piuttosto che a Saturno. La luna, infatti, al solstizio d'inverno, ci appare alta nel cielo esattamente nel posto (*per lo grand'arco*) che occupa il Sole in estate; la si vede dunque tutta, nel massimo della sua luminosità, sì da rendere difficile vedere le altre stelle (compreso Saturno quando si trova nei Gemelli come la Luna di dicembre). Bisogna aggiungere che se di Luna si tratta, una configurazione simile a quella del 1296 si sarebbe verificata anche nel 1304, con conseguente difficoltà per una datazione univoca della canzone. Bene il Barbi-Pernicone: « le probabilità dell'inverno del 1296 sono fortemente avvantaggiate dal fatto che, accettando Saturno, il tempo dell'esilio rimane escluso, mentre, accettando la Luna, non si esclude l'inverno del 1296 ».

9. Nell'arco del tropico del Cancro, *ciascuno dei sette* pianeti *fa poca ombra*, produce ombre più corte perché si trova più vicino allo Zenith e in posizione più vicina alla perpendicolare (*la terra che perde ombra* è la zona tropicale in *Purg.*, XXX, 89). Si chiude così questa perifrasi, che inaugura la serie delle grandi perifrasi astronomiche dantesche, mai puramente esornative ma energicamente funzionalizzate alla collocazione degli eventi nella cronologia e insieme nel tempo astorico e ciclico dell'astronomia. Nelle stanze successive la *descriptio temporis* invernale non ha sviluppo tematico, ma annuncia ogni volta la stessa situazione secondo lo schema della ripetizione e dell'immobilità e secondo una diversità di punti di vista che stabilisce una gerarchia cosmica decrescente: astronomia, meteorologia, zoologia, botanica, geologia.

10. *e però*: ha anzitutto valore avversativo (« ma non per questo ») e introduce l'opposizione tra gelido tempo disamorato e amore immutabile del poeta; ma l'*e* conserva, anfibologicamente, il valore grammaticale di congiunzione e segnala, al di sotto del contrasto, una più profonda analogia tra la vicenda cosmica e la situazione del poeta: la seconda acquista, nel confronto, i caratteri di oggettiva ineluttabilità e irresistibile potenza della prima. Questa opposizione-analogia è introdotta nella sirima di ogni stanza al decimo verso con l'*e* che contrappone e congiunge: un segno, tra i molti, della saldissima simmetria metrica, sintattica e logica della canzone e una spia della figura della ripetizione che caratterizza in crescendo l'invenzione fantastica e stilistica delle petrose; *disgombra*: il « *penser* (sogg.)

un sol penser d'amore, ond'io son carco,
la mente mia, ch'è più dura che petra
in tener forte imagine di petra.

Levasi de la rena d'Etïopia
15 lo vento peregrin che l'aere turba,
per la spera del sol ch'ora la scalda;
e passa il mare, onde conduce copia
di nebbia tal che, s'altro non la sturba,
questo emisperio chiude tutto e salda;
20 e poi si solve, e cade in bianca falda
di fredda neve ed in noiosa pioggia,
onde l'aere s'attrista tutto e piagne:
e Amor, che sue ragne
ritira in alto pel vento che poggia,

d'amore non abbandona *la mente mia* (ogg.) »; forse meglio: « la mente mia (sogg.) non *disgombra*, non allontana da sé, liberandosene, *un sol penser* », come in *Purg.*, XXIII, 133 (cfr. L. Blasucci, *L'esperienza delle « petrose » e il linguaggio della Divina Commedia*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, 1969, p. 3); nella relativa che subito segue, la « mente » è appunto soggetto e fortemente rilevato.

13. *forte*: « crudele » (Contini), attributo di *imagine*; o « fortemente », determinazione avverbiale di *tener*; *petra* ripete la parola del verso precedente costituendosi in parola-rima; e tornerà come parola tematica di tutto il gruppo delle « petrose », con alternanza di significato, tra il metaforico e il letterale, tra crudeltà e immutabilità. L'artificio della parola-rima si ripete nei distici conclusivi di ogni stanza.

14-19. Per questa descrizione potentemente definitoria (un solo epiteto, *peregrin*) dell'Austro, il vento del Sud, Dante ha presente Lucano (*Phars.*, IX, 447-57), forse anche Seneca (*Naturales quaestiones*, V, 18, 3): al di là della tradizione romanza, riscontriamo nelle petrose, qui e altrove, i primi segni di una non occasionale, ma diffusa e assimilata lezione dei classici (cfr. anche *Mon.*, II, iv, 6; e *Purg.*, XXX, 89, dove l'Austro è ricordato come vento caldo, mentre qui è evocato come portatore di umidità – *nebbia* – e causa di pioggia e neve, come in Virgilio, *Georg.*, III, 278; *Aen.*, II, 111).

15. *peregrin*: « straniero », proveniente dall'emisfero australe.

16. Il vento si leva dal Sud per l'evaporazione causata dal calore del sole che, ora, laggiù riscalda, mentre qui è stagione fredda.

18. *altro*: « altro vento »; e sarà il Borea, il vento del Nord, che sgombra le nubi.

19. *questo emisperio*: « l'emisfero boreale »; *chiude tutto e salda*: « lo avvolge totalmente e lo chiude ermeticamente ».

22. Cfr. *Inf.*, I, 57.

23. *ragne*: le reti per catturare gli uccelli; con connotazione metaforica d'inganno, come in *Par.*, IX, 51 per Rizzardo da Camino (« che già per lui carpir si fa la ragna »).

24. *poggia*: dal prov. *poia*: « sale ».

non m'abbandona, sì è bella donna 25
questa crudel che m'è data per donna.

Fuggito è ogne augel che 'l caldo segue
del paese d'Europa, che non perde
le sette stelle gelide unquemai;
e li altri han posto a le lor voci triegue 30
per non sonarle infino al tempo verde,
se ciò non fosse per cagion di guai;
e tutti li animali che son gai
di lor natura, son d'amor disciolti,
però che 'l freddo lor spirito ammorta: 35
e 'l mio più d'amor porta;
ché li dolzi pensier' non mi son tolti
né mi son dati per volta di tempo,
ma donna li mi dà c'ha picciol tempo,

Passato hanno lor termine le fronde 40
che trasse fuor la vertù d'Arïete

26. *m'è data*: senza scelta, per decreto immodificabile; *donna*: « signora », come vuole l'etimologia e come attesta il poeta che è in sua potestà; *donna* sarà, con *petra*, una delle sei parole-rima nella sestina *Al poco giorno* e delle cinque nella sestina doppia *Amor tu vedi ben*; ma da tutta questa canzone si diramano stimoli lessicali e semantici che opereranno nelle parole-rima delle due che seguono (*ombra, pietra, donna, verde, tempo, freddo, erba*).

28. *del paese d'Europa*: « dall'Europa », verso Sud, in direzione opposta a quella del vento della stanza precedente.

29. *le sette stelle gelide*: l'Orsa maggiore, i *septem gelidi triones* di un verso di Boezio, citato in *Mon.*, II, VIII, 13, sempre visibili nell'emisfero boreale in cui l'Europa è collocata; cfr. *Purg.*, XXX, 1-7 e *Par.*, XIII, 7-9; *unquemai*: « mai »; cfr. *Parole mie*, v. 7.

30. Arnaut in *Quan chai la fuelha* (vv. 6-7): *Del dous refrim / au sordezir la bruelha* (dei dolci canti / odo il bosco farsi sordo).

32. Il canto, se mai si leva, è di lamento, non d'amore.

33. *gai*: « inclini all'amore », secondo il significato curiale e provenzale (Contini) del termine.

35. *lor spirito ammorta*: « spegne il loro spirito vitale ».

38. *per volta di tempo*: « per mutar di stagione ». La « volta di tempo » contrapposta alla immutabilità dei *dolzi pensier* (*non mi son tolti né mi son dati*) dichiara la condizione senza mutamento, senza possibilità di storia, dell'invenzione poetica, che è nota essenziale delle petrose.

39. *c'ha picciol tempo*: « che è di giovane età ». L'ordine della sintassi è arcaico e la definizione, per perifrasi, della donna ha un po' dell'enigma.

40. *lor termine*: « il termine della vita vegetale ».

41. *vertù d'Arïete*: il sole è in Ariete nell'equinozio di primavera (come nel principio della creazione, cfr. *Inf.*, I, 37-40) e massimo è allora il suo influsso generatore di vita.

per adornare il mondo, e morta è l'erba;
ramo di foglia verde a noi s'asconde
se non se in lauro, in pino o in abete
45 o in alcun che sua verdura serba;
e tanto è la stagion forte ed acerba
c'ha morti li fioretti per le piagge,
li quai non poten tollerar la brina:
e la crudele spina
50 però Amor di cor non la mi tragge;
per ch'io son fermo di portarla sempre
ch'io sarò in vita, s'io vivesse sempre.

Versan le vene le fummifere acque
per li vapor' che la terra ha nel ventre,
55 che d'abisso li tira suso in alto;
onde cammino al bel giorno mi piacque
che ora è fatto rivo, e sarà mentre
che durerà del verno il grande assalto;
la terra fa un suol che par di smalto,
60 e l'acqua morta si converte in vetro

45. Alberi di verde perenne, come l'abete, il pino e il lauro del v. precedente; oppure, per distinguerli da quelli, alberi che conservano le foglie oltre l'inizio dell'inverno.

47. *fioretti*: il termine non ha valore diminutivo, così in *Al poco giorno*, v. 12; cfr. anche *Inf.*, II, 127; *Purg.*, XXVIII, 5.

48. *non poten*: « non possono ».

51. *per ch'io*: « perciò io »; *fermo*: « risoluto, deciso » secondo l'interpretazione comune che introduce un elemento soggettivo di libero arbitrio estraneo alla fatalità della situazione; bisognerà dunque ricollocare il senso figurato nell'area del senso letterale, e più attestato in Dante, della stabilità e immutabilità; *sempre ch'io*: « per tutto il tempo in cui io ».

53-55. È descritto il fenomeno delle fonti (*vene*) che riversano le acque fumanti sulla superficie della terra per il caldo dei vapori che la terra ha nel suo ventre e spinge verso l'alto dall'*abisso*. La spiegazione che Dante segue è d'origine aristotelica (*Meteorologica*, I, 13); l'avrà letta certamente nel *Tresor* di Brunetto (II, c. 36), ma il passo ha un riscontro specifico (segnalato da Contini) in Seneca (*Naturales quaestiones*, III, 15), dove le sorgenti son chiamate *venae* e paragonate a quelle del corpo umano. Notevole la frequenza (cfr. Foster-Boyde) in tutta quest'ultima stanza, delle allitterazioni (*v* in 53-54; *a* in 55; *s* in 59; *ve(r)t* in 60; *f* in 61), che s'accompagnano alle ripetizioni (*dolce* in 64-65; *tornare* in 63-64) e alla paranomasia (*martiro/morte*).

56. *cammino al bel giorno*: « una strada nella bella stagione ».

57. *mentre / che*: « finché, per tutto il tempo che ».

59. *par di smalto*: « sembra pietrificato »; cfr. *Inf.*, IX, 52.

60. *vetro*: « ghiaccio ».

per la freddura che di fuor la serra:
e io de la mia guerra
non son però tornato un passo a retro,
né vo' tornar; ché, se 'l martiro è dolce,
la morte de' passare ogni altro dolce. 65

Canzone, or che sarà di me ne l'altro
dolce tempo novello, quando piove
amore in terra da tutti li cieli,
quando per questi geli
amore è solo in me, e non altrove? 70
Saranne quello ch' è d'un uom di marmo,
se in pargoletta fia per core un marmo.

44

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,

61. *Inf.*, XXXI, 123 « dove Cocito la freddura serra ».

62. *guerra*: « travaglio, lotta cruenta » per l'*assalto* d'amore (cfr. *Inf.*, II, 4); più sotto sarà anche *martiro*, ma *dolce*.

65. *passare*: « superare, sopravanzare »; *dolce*: « dolcezza », sostantivato.

66-67. *l'altro dolce tempo novello*: il tempo è la primavera; qui è chiamato *altro* anche in riferimento alla primavera precedente che vedeva il poeta già innamorato (cfr. la stanza quinta di *Al poco giorno*); l'espressione riprende le ultime parole della stanza che precede, equivocando (*dolce*, dal sostantivo all'aggettivo); altra ripetizione equivoca con *quando* (al v. 27 e al v. 69 dove vale *se*) e non equivoca con *amore* (v. 68 e v. 70), che unite alla parola-rima *marmo* del distico finale segnano una restrizione del campo lessicale e un intensificarsi della iterazione che annunciano il procedimento dominante nelle due canzoni successive; *piove*: per la metafora, cfr. *Degli occhi della mia donna*, v. 5 e Cavalcanti, *Era in penser*, v. 3.

71. *uom di marmo*: « pietrificato, senza vita ». L'immagine ricorre in Cavalcanti (*Tu m'hai sì piena*, vv. 9-11), in Guinizelli (*Lo vostro bel saluto*, vv. 12-14), ma il suo archetipo è nell'incontro tra tradizione classica pagana (Medusa) e tradizione biblica (la moglie di Lot « versa... in statuam »).

72. *pargoletta*: la parola rinvia alle rime per la pargoletta, in particolare all'*incipit* della prima, *I' mi son pargoletta*; ed è argomento per i sostenitori della identificazione della Pietra con la « pargoletta » delle rime e del XXXI del *Purgatorio*. La identificazione non pare sostenibile (come è detto nella premessa), ma la quasi « citazione » pone almeno la questione di una diversità e sviluppo fra due situazioni non prive di analogia (su questo punto, di grande rilievo anche dottrinale, v. A. Jacomuzzi, *La pargoletta in « Purgatorio »*, in *Letture classensi*, Ravenna, 1979, pp. 1-26).

[44] L'immutabilità dell'amore del poeta è contrapposta alla immutabilità dell'indifferenza della donna bellissima, insensibile come pietra.

quando si perde lo color ne l'erba:
e 'l mio disio però non cangia il verde,
5 sì è barbato ne la dura petra
che parla e sente come fosse donna.

Similemente questa nova donna

Sono evidenti le analogie tematiche e formali con la canzone precedente: la situazione di fondo, di cui qui si accentua la nota dell'immutabilità e della petrosità della donna (quasi a verificare, in progressione, l'ipotesi deprecata nell'ultimo verso di quella canzone: *se 'n pargoletta fia per core un marmo*): la stagione invernale nella prima stanza; la coincidenza di cinque delle sei parole-rima (*ombra, erba, verde, petra, donna*) con altrettante parole rimate di *Io son venuto* (e le ultime due – *petra, donna* – con le parole-rima che chiudono le prime due stanze di quella canzone).

È una canzone-sestina: sei stanze di sei endecasillabi, ognuno dei quali termina con una parola che non ha risposta in rima all'interno della stanza (le provenzali *rimas dissolutas*); le sei stanze riprendono a fine verso le sei parole finali trasformando la rima in parola-rima, aggiungendovi la complicazione dello schema a *retrogradatio cruciata* (le ultime tre e le prime tre della stanza precedente sono riprese alternativamente, sino ad esaurire le sei possibilità dello schema: ABCDEF; FAEBDC...); chiudono la canzone tre versi che ripetono, in fine, le tre prime parole-rima delle tre prime strofe e, all'interno, le tre prime delle ultime tre strofe. *Al poco giorno* è ricordata da Dante due volte nel *V. E.*: prima (II, x, 2) come esempio di *oda continua*, cioè senza distinzione di fronte e sirima; poi (II, xiii, 2) come esempio di *stantia sine rithimo*, cioè priva di rima al suo interno, e in entrambi i casi si fa riferimento ad Arnaut: «huiusmodi stantiis usus est... Arnaldus Danielis», di cui si cita la canzone *Sem fos Amor*; ma il modello prossimo di questa sestina (l'unica di Dante) resta quella di Arnaut (l'unica giunta a noi) *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, per la complicazione che si aggiunge della parola-rima e della *retrogradatio cruciata*. L'immutabilità della passione amorosa che sottostà al mutabile della stagione, del luogo, del colore, del costume ecc... trova la sua figura metrica solidale nella sestina, dove la *dispositio* variata delle parole-rima mentre evita l'uniformità potenzia l'ossessione del ripetersi.

Al poco giorno è tra gli esempi supremi di un uso significante dello schema metrico, che si fa veicolo d'informazione e di significato.

1. *Al poco giorno... ombra*: è inverno (come nella canzone precedente), quando i giorni son brevi e lunghe le notti (ma anche sono più lunghe le ombre proiettate dagli oggetti, poiché il sole è in Capricorno).

2. *bianchir*: «il farsi bianchi» dei colli, per la neve o la brina; o anche perché l'erba perde il suo colore e si fa biancastra (è il *clarzir* dei boschi in *L'aur' amara* di Arnaut, 3).

4. *e... però*: cfr. n. 10 di *Io sono venuto*.

5-6. *barbato*: «abbarbicato, radicato». L'ordine convenzionale della similitudine – donna come pietra – è qui invertito; il senso primo e letterale (e la radice dell'invenzione) è la *petra*, di cui la *donna* è similitudine e metamorfosi (*petra... come fosse donna*).

7. *Similemente*: si riferisce a quanto precede; a somiglianza dell'amore del poeta, che non muta, si configura l'indifferenza della donna; *nova*: «diversa» dalle altre, ma anche «giovane» come al v. 38 e in *Io son venuto*, 39.

si sta gelata come neve a l'ombra:
ché non la move, se non come petra,
il dolce tempo che riscalda i colli, 10
e che li fa tornar di bianco in verde
perché li copre di fioretti e d'erba.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
trae de la mente nostra ogn'altra donna:
perché si mischia il crespo giallo e 'l verde 15
sì bel, ch'Amor lì viene a stare a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che calcina petra.

La sua bellezza ha più vertù che petra,
e 'l colpo suo non può sanar per erba: 20
ch'io son fuggito per piani e per colli,
per poter scampar da cotal donna;
e dal suo lume non mi può far ombra
poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde, 25
sì fatta ch'ella avrebbe messo in petra

8. *come...*: è termine di paragone per *si sta gelata* (e non si riferisce sintatticamente a *Similemente*).
10. *il dolce tempo*: è il « dolce tempo novello » del congedo di *Io sono venuto*.
12. *fioretti*: cfr. *Io son venuto*, 47.
13. *ghirlanda d'erba*: una ghirlandetta ornava la testa di Fioretta, ma si tratta di un motivo comune nella poesia cortese.
15. *il crespo giallo*: « il biondo dei capelli ricciuti ».
16. *sì bel*: con valore avverbiale, « sì bellamente »; *a l'ombra*: all'ombra dei capelli e della ghirlanda, o anche negli occhi, che stanno all'ombra di quelli. Cfr. *Deh Violetta*, 1.
17. *intra piccioli colli*: l'indicazione topografica può sollecitare (il Casentino?), ma è troppo indeterminata e inutilizzabile; cfr. il v. 30, dove sono « altissimi ».
18. *calcina*: per « calce », ma meno illustre (Contini); è soggetto di una ellittica (« calcina che serra una pietra »).
19. *petra*: è la pietra preziosa in cui le stelle infondono particolari virtù o potenze; in questo caso, quella di ferire senza possibile rimedio.
20. *e 'l colpo*: la pietra diventa un'arma; è il germe di una metamorfosi funzionale della metafora, che ritorna in *Amor tu vedi ben*, 15 e avrà il suo massimo sviluppo in *Così nel mio parlar*; *sanar*: « guarire ».
25. *vestita a verde*: era il colore più usato dalle giovani donne, e luogo comune della letteratura cortese; *sotto verde manto* appare Beatrice in *Purg.*, XXX, 32 (cfr. il son. *I' ho veduto*).
26-27. *messo in petra / l'amor*: « infuso in una pietra l'amore... », come Orfeo (cfr. *Conv.*, II, 1, 3); *pur*: « anche solamente, perfino ».

l'amor ch'io porto pur a la sua ombra:
ond'io l'ho chesta in un bel prato d'erba,
innamorata com'anco fu donna,
30 e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna,
di me; che mi torrei dormire in petra
35 tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

Quandunque i colli fanno più nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparer, com'uom petra sott'erba.

45

Amor, tu vedi ben che questa donna
la tua vertù non cura in alcun tempo,

28. *l'ho chesta*: part. passato da *chiedere* e si lega a *innamorata* del verso seguente: « l'ho desiderata innamorata ».

29. *com'anco*: « come mai » (provenz. *anc*).

30. *chiuso... altissimi colli*: è il paradiso degli amanti della tradizione cortese, ma anche *hortus conclusus*, separato ed esclusivo.

31. È un « impossibile », ἀδύνατον; il riferimento dei commenti alle Ecloghe virgiliane (« Ante leves ergo pascentur in aethere cervi », I, 59-63) è ben motivato in questa fase petrosa che attesta un intensificato studio ed emulazione dei classici (cfr. *Io son venuto*, n. 14).

33. *come suol far bella donna*: come farebbe secondo la teoria d'amore, che vuole la corrispondenza della donna all'amore che essa suscita nel cuore gentile (cfr. il son. della *Vita nuova*, *Amore e 'l cor gentil*). È il principio dell'*Amor ch'a nullo amato amar perdona* di Francesca, già in crisi nelle rime per la *pargoletta* e qui tragicamente contraddetto.

34-35. *mi torrei*: « mi addosserei, sarei pronto ad accettare » ogni disagio (*dormire in petra*) e ogni degradazione (*gir pascendo l'erba*).

36. *sol per veder... ombra*: « per veder là dove è l'ombra fatta dale sue vesti », cioè lo spazio adombrato, occupato dalla sua presenza; *do'*: « dove », apocopato.

37. *Quandunque*: dal lat. *quandocumque*, « quando » o anche « ogni volta che ».

39. *com'uom...* « come si fa (sparire) una pietra sotto il verde dell'erba »; *uom*: impersonale, per *si*.

[45] Il poeta si rivolge ad Amore, implorando il suo soccorso, dopo aver descritto la crudeltà invincibile della donna bellissima e la propria condizione di vinto.

È una sestina doppia: un'ulteriore complicazione tecnica rispetto alla

che suol de l'altre belle farsi donna;
e poi s'accorse ch'ell'era mia donna
per lo tuo raggio ch'al volto mi luce, 5
d'ogne crudelità si fece donna;
sì che non par ch'ell'abbia cor di donna,
ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo:
ché per lo tempo caldo e per lo freddo

sestina arnaldesca di *Al poco giorno* e vertice del virtuosismo e dell'artificio metrico delle *Rime*. Sono cinque stanze di 12 versi articolati su cinque parole-rima. Non più dunque *rimas dissolutas*, senza risposta all'interno di ogni stanza, ma il ripetersi di parole-rima entro uno schema di stanza che ritorna alla divisione in fronte e sirima: ABA, ACA; ADD, AEE; la ripresa delle cinque parole-rima nelle varie stanze è distribuita secondo la regola della *retrogradatio cruciata*. Il congedo, di sei versi, riproduce nell'ordine le prime rime delle cinque stanze, raddoppiando quella della terza (la centrale). Questa sestina doppia è citata in *V. E.*, II, XIII, 12, come un esempio da non imitare per la frequenza eccessiva delle medesime rime (« nimia eiusdem rithimi repercussio »), che è tra le cose che non si addicono al poeta aulico; ma Dante precisa: « a meno che egli non si arroghi con ciò il privilegio di qualche novità d'arte mai tentata prima – *novum aliquid et intentatum artis* – »; e questo può fare una volta nella sua carriera, come accade al cavaliere che non vuol lasciar passare il giorno della sua investitura senza una qualche prestazione straordinaria: « hoc etenim nos facere nisi sumus ibi, *Amor tu vedi ben che questa donna* ».

Sulla scorta di questo passo è stato giustamente, ma troppo esclusivamente, sottolineato il virtuosismo tecnico della canzone. Ad essa, infatti, va anche riconosciuta una decisiva acquisizione gnoseologica: il passaggio dalla nozione di immutabilità (che, più ancora della crudeltà, è la informazione prima e fondamentale del termine e dell'immagine della « pietra ») alla sua conseguenza estrema, l'abolizione del tempo empirico. Tra le nuove parole-rima introdotte nella sestina (*petra* e *donna* sono già nelle due canzoni precedenti), *tempo*, e non *freddo* e *luce*, è il termine più attivo e generatore d'invenzione; ma questa si colloca fin dall'inizio (*la tua vertù non cura in alcun tempo*) fuori della successione temporale, in una sospensione e in un vuoto privati d'ogni possibile storia. La situazione d'amore non corrisposto è fissata per sempre, in una prospettiva escatologica. Non a caso le due coordinate temporali paradigmatiche si riferiscono al tempo eterno, al di qua (*prima che tempo*, 49) e al di là (*dopo il tempo*, 58) della cronologia empirica.

1. Si rivolge ad Amore in *oratio recta*, come già in *Amor che movi* e, poi, in *Amor da che convien*.

2. *non cura in alcun tempo*: « mai »; qui è la differenza essenziale rispetto alla situazione delle rime per la *pargoletta* e delle canzoni *Amor che movi* e *Io sento sì d'Amor*, dove la non corrispondenza d'amore si prospetta come uno stadio provvisorio legato alla giovane età della donna.

3. *che*: è pronome relativo non alla *donna* del v. 1, ma alla *vertù* d'Amore, che suol dominare le altre *belle*, non questa; *donna*: « signora », *domina*.

4. *e poi*: « e dopo che » (cfr. *Perché ti vedi*, 4-6).

6. *donna*: « esperta e padrona ».

9. *tempo caldo... freddo*: insensibile al variare del tempo, per freddezza;

10 mi fa sembiante pur come una donna
che fosse fatta d'una bella petra
per man di quei che me' intagliasse in petra.

E io, che son costante più che petra
in ubidirti per bieltà di donna,
15 porto nascoso il colpo de la petra
con la qual tu mi desti come a petra
che t'avesse innoiato lungo tempo,
tal che m'andò al core ov'io son petra.
E mai non si scoperse alcuna petra
20 o da splendor di sole o da sua luce,
che tanta avesse né vertù né luce
che mi potesse atar da questa petra,
sì ch'ella non mi meni col suo freddo
colà dov'io sarò di morte freddo.

25 Segnor, tu sai che per algente freddo
l'acqua diventa cristallina petra
là sotto tramontana ov'è il gran freddo,
e l'aere sempre in elemento freddo
vi si converte, sì che l'acqua è donna
30 in quella parte per cagion del freddo:

come poi in *Così nel mio parlar* per crudeltà aggressiva (« ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo », 57).

10. *mi fa sembiante*: « mi dà immagine di sé, si mostra »; *pur*: « sempre ».

12. *me'*: « meglio ».

15. *il colpo de la petra*: cfr. *Al poco giorno*, 20; quanto al *nascoso*, è il *topos* cortese dell'amore che non deve essere divulgato, ma qui anche pena segreta; cfr. *Così nel mio parlar*, 26-30.

17. *innoiato*: « recato noia, molestato ».

18. *ov'io son petra*: « pietrificato » per la immutabilità della passione.

19-20. *petra*: « pietra preziosa », che può essere scoperta perché illuminata dal sole (*splendore* è la luce riflessa, come si spiega in *Conv.*, III, XIV, 5) o perché brilla di luce propria.

22. *atar*: « salvare, soccorrere ».

25. *algente*: « gelido, pungente » (dal lat. *algens*).

27. *là sotto tramontana*: « dove si levano i venti del nord »; cfr. *Chi udisse tossir*, 3-4, dove si menziona questa credenza relativa all'origine del cristallo. Contini cita un passo di Seneca come possibile fonte di questo passo (*N. Q.*, 225, 12).

28. *elemento freddo*: « pioggia o neve ».

29. *l'acqua è donna*: l'acqua è *domina* in quella parte, perché essa diventa cristallo, mentre l'aria si converte in acqua o neve.

così dinanzi dal sembiante freddo
mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo,
e quel pensiero che m'accorcia il tempo
mi si converte tutto in corpo freddo,
che m'esce poi per mezzo della luce 35
là ond'entrò la dispietata luce.

In lei s'accoglie d'ogni bieltà luce;
così di tutta crudeltate il freddo
le corre al core, ove non va tua luce:
per che ne li occhi sì bella mi luce 40
quando la miro, ch'io la veggio in petra,
e po' in ogni altro ov'io volga mia luce.
Da li occhi suoi mi ven la dolce luce
che mi fa non caler d'ogn'altra donna:
così foss'ella più pietosa donna 45
ver' me, che chiamo di notte e di luce,
solo per lei servire, e luogo e tempo.
Né per altro disio viver gran tempo.

Però, vertù che se' prima che tempo,
prima che moto o che sensibil luce, 50

31-36. Allo stesso modo, il sangue mi si ghiaccia addosso sempre (*d'ogne tempo*) e il pensiero d'amore, che m'abbrevia il tempo della vita, si converte in lacrime che mi escono dagli occhi. Per un'analoga vicenda della fisiologia amorosa, cfr. *Purg.*, XXX, 85-87 e 97-99.

40. *per che*: « per questo », per la pienezza di beltà che s'accompagna alla totale indifferenza del cuore (« ove non va tua [d'Amore] luce »); e quel che segue sembra indicare nella inaccessibilità dell'oggetto una componente essenziale della bellezza.

41-42. L'ossessione visionaria proietta il sembiante di lei nelle pietre e in ogni altro oggetto che egli veda; se ne ricorderà il Petrarca nella canzone *Di pensier in pensier*, 40-52.

44. *non caler*: « non dare importanza, trascurare », in forma impersonale.

46. *che chiamo di notte e di luce*: « clamantium ad se die ac nocte » è in *Luca*, 18, 7, dove si afferma la certezza che Dio rende giustizia ai suoi; ma qui il testo è dislocato dall'area sacra a quella erotico-cortese, e il dubbio di Dante è legittimo.

47. *e luogo e tempo*: sono l'oggetto di *chiamo*.

48. *disio*: « desiderio ».

49. *Però*: « per questo » (per quanto è detto nel verso precedente); *vertù*: la virtù d'Amore è derivata dal cielo e dunque agisce a partire dall'eterno (*prima che tempo*).

increscati di me, c'ho sì mal tempo;
entrale in core omai, ché ben n'è tempo,
sì che per te se n'esca fuor lo freddo
che non mi lascia aver, com'altri, tempo:
55 che se mi giunge lo tuo forte tempo
in tale stato, questa gentil petra
mi vedrà coricare in poca petra,
per non levarmi se non dopo il tempo
quando vedrò se mai fu bella donna
60 nel mondo come questa acerba donna.

Canzone, io porto ne la mente donna
tal che, con tutto ch'ella mi sia petra,
mi dà baldanza, ond'ogni uom mi par freddo:
sì ch'io ardisco a far per questo freddo
65 la novità che per tua forma luce,
che non fu mai pensata in alcun tempo.

51. *mal tempo*: «vita dura, infelice», ma equivocando col senso letterale di «cattivo tempo».

54. *tempo*: «spazio di vita»; altri «requie, tempo di riposo».

55. *lo tuo forte tempo*: i più intendono «tempesta d'amore»; altri (Barbi, Foster-Boyde), più persuasivamente, «tempo brutto e avverso» che in questo caso sarà per antifrasi la primavera, la stagione in cui più potente è l'influsso d'Amore, come si dice già nel congedo di *Io son venuto*.

56. *gentil*: gentile per convenzione cortese e nell'apparenza, ma *petra* e non toccata da Amore come si converrebbe al «cor gentil» (cfr. ai vv. 3 e 39).

57. *poca petra*: «tomba».

58. *dopo il tempo*: al di là del tempo, ormai concluso (in opposizione simmetrica al *prima che tempo* che apre la stanza); è il tempo della resurrezione dei corpi (*levarmi*) e del giudizio finale, dal quale il poeta, con profana oltranza, attende un confronto rivelatore tra la bellezza di tutte le donne e quella della donna amata da lui.

63. *baldanza*: il termine compare nelle *Rime* solo in questo luogo (altrove *baldezza*) e significa «ardita e gioiosa sicurezza»; di questo privilegio della *baldanza* il poeta attribuisce il merito al valore oggettivo della donna (*donna tal*), non diversamente che in *Io sento sì d'Amor*, alla quarta stanza.

64. *ardisco a far per questo freddo*: *questo freddo* è tale da costituire, in se stesso e per la donna che lo provoca, un'esperienza eccezionale.

65. La novità che risplende nella forma della canzone (distinta dalla *sententia*), soprattutto sotto il profilo della struttura metrica.

66. È il «novum aliquid et intentatum artis» di *V. E.*, II, XIII, 12.

46

Così nel mio parlar voglio esser aspro
com'è ne li atti questa bella petra,

[46] Il poeta descrive l'estrema violenza con la quale prima la donna e poi l'Amore stesso lo hanno aggredito, sino a ridurlo in fin di vita; quindi auspica un mutamento della situazione e una ipotetica punizione con la quale l'Amore schianti la crudeltà della donna e le faccia sentire prima la violenza e poi la magnanimità dell'amante.

La canzone consta di sei stanze di 13 versi (come la stanza di *Io son venuto*, dalla quale per altro si differenzia nello schema e nella disposizione delle rime), senza alcuna delle convenzioni metriche che caratterizzano la sestina e la sestina doppia, secondo lo schema: ABbC; ABbC: CDdEE. « Ne risulta che dal sesto verso in giù non s'hanno se non rime baciate, con un effetto d'insistenza incalzante, specie in presenza dei settenari » (Contini). Il congedo, di 5 versi, ripete lo schema della sirima.

È la più celebre delle « petrose » e quasi il loro culmine; e questa sua condizione sembra coincidere con l'ordinamento dell'ediz. del '21 – seguito dalle altre edizioni – che la colloca come ultima. Occorre però ricordare che il Pézard recentemente ha rimesso in discussione l'ordinamento, considerando questa come la prima del gruppo, secondo una sistemazione antica che ha riscontri in autografi boccacciani e nella ed. Giuntina del 1527.

Sotto il profilo formale, la novità essenziale della canzone non è tanto di metrica né di *constructio*, ma di *vocabula*, come è detto fin dal primo verso: *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. È un programma che produce la « rithimorum asperitas » (condannata in *V. E.*, II, XIII, 12) e che moltiplica con assoluta evidenza i *vocabula yrsuta*, senza quella mescolanza con i *vocabula pexa* che sarà prescritta per il poeta illustre (*V. E.*, II, VII, 6).

Il linguaggio comico-realistico, già sperimentato in altre zone delle *Rime* (cfr. la tenzone con Forese) fa dunque il suo ingresso nell'area dello stile illustre proprio della canzone. Sotto il profilo dell'invenzione, si avverte una nettissima soluzione di continuità soprattutto nei confronti delle sestine: alla iperstaticità di quei testi si contrappone un dinamismo della metrica, della sintassi, delle situazioni prospettate che rampollano l'una dall'altra, da stanza a stanza, da metafora a metafora, da rima a rima.

Per questo dinamismo *Così nel mio parlar* perviene alla possibilità di instaurare una vicenda, di inglobare una « storia » che abolisce, per altro, ogni cornice naturalistica e si svolge tutta all'interno della mente del poeta, come visionaria ossessione. Ritornano, infatti, della *pietra*, alcune precedenti significazioni e funzioni: la pietra-donna, le pietra-arma, la pietra come segnale di crudeltà; non più la nota della immutabilità, ormai soverchiata da quella della aggressività crudele; non più, soprattutto, la pietramente dell'amante (« la mente mia, ch'è più dura che petra » della prima canzone) perché questa « mente » è diventata lo spazio di tutti gli accadimenti. Già luogo deputato del sentimento d'Amore stilnovistico, la mente ritorna con la stessa funzione, ma (sviluppando e innovando la linea di meditazione delle rime *dolorose*) col segno negativo della dannazione, della morte, della progressiva degradazione vitale; anche del *bell'onor* della vendetta, che è il prezioso inferno cortese della *fin'amor*.

1. *aspro*: in *Conv.*, IV, II, 13: « dice aspra quanto al suono de lo dittare »

la quale ognora impetra
maggior durezza e più natura cruda,
5 e veste sua persona d'un dïaspro
tal che per lui, o perch'ella s'arretra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda;
ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda
10 né si dilunghi da' colpi mortali,
che, com'avesser ali,
giungono altrui e spezzan ciascun'arme:
sì ch'io non so da lei né posso atarme.

Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
15 né loco che dal suo viso m'asconda:
ché, come fior di fronda,
così de la mia mente tien la cima.
Cotanto del mio mal par che si prezzi
quanto legno di mar che non lieva onda;
20 e 'l peso che m'affonda

(a proposito di *Le dolci rime*, 14); per ciò che fa l'*asperitas* delle parole, cfr. *V. E.*, II, VII.

3. *impetra*: « incorpora, come in una pietra »; ma anche « chiede e ottiene ».

5. *persona*: « corpo »; *diaspro*: varietà del quarzo, di colori diversi; tra le pietre più nobili del lapidario medievale, possedeva (soprattutto quella di color verde) la virtù di proteggere e difendere chi la portava (cfr. il *Liber de gemmis* di Marbodo di Rennes in MIGNE, *PL.*, CLXXI, coll. 1742-43).

6. *per lui*: « per il diaspro ». Inizia la rappresentazione d'un duello mortale tra la donna e l'amante. L'Amore interviene come alleato di lei e la sostituisce a partire dalla sirima della terza stanza (al v. 35), nella fase finale.

7. *faretra*: è la faretra d'Amore (cfr. *Amor da che convien*, 71-74).

8. *ignuda*: « scoperta, indifesa ».

9. *si chiuda*: « vesta l'armatura che lo chiude in difesa »; « chiudere » per « vestire » in *Lippo amico*, 16 e *Par.*, III, 104.

13. *atarme*: « aiutarmi, difendermi »; cfr. *Amor tu vedi ben*, 22.

16-17. Cfr. *Due donne in cima*, 1. Qui il termine di paragone (« come fior di fronda ») designa il versante positivo dell'ossessione amorosa (quello che dà *baldanza*) e segnala l'altro polo dell'ambivalenza sistematica delle petrose: indifferenza e crudeltà da un lato, pregio e bellezza dall'altro. Nei vv. 14-17 è dichiarato che il *loco* della vicenda non è esteriore e fisico, ma interiore e mentale.

18. *si prezzi*: « si curi ».

20. *e 'l peso*: dalla pietra-arma alla pietra-peso; ed è metafora suscitata dall'altra del *legno* e del *mar* (in *annominatio* con *mal* del verso precedente).

è tal che non potrebbe adequar rima.
Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sì di rodermi il core a scorza a scorza 25
com'io di dire altrui chi ti dà forza?

Ché più mi triema il cor qualora io penso
di lei in parte ov'altri li occhi induca,
per tema non traluca
lo mio penser di fuor sì che si scopra, 30
ch'io non fo de la morte, che ogni senso
co li denti d'Amor già mi manduca:
ciò è che 'l pensier bruca
la lor vertù, sì che n'allenta l'opra.
E' m'ha percosso in terra, e stammi sopra 35
con quella spada ond'elli ancise Dido,

22. *lima*: è il pensiero d'amore.

23. *la mia vita*: non la durata della vita, ma « gli spiriti vitali ».

24. *ritemi*: « non temi, non hai ritegno »; il prefisso ha valore intensivo.

26. « come o ho ritegno di dire ad altri il nome di chi a te (al pensiero d'amore) dà forza ». È la convenzione cortese dell'amore non divulgato, che sarà ripresa nella stanza successiva. Ogni stanza di questa canzone inizia riprendendo il concetto o la situazione che chiude la precedente.

28. *in parte*: « in un luogo »; *li occhi induca*: « porti lo sguardo » e quindi possa vedermi e indovinare il mio pensiero segreto.

32. *manduca*: latinismo per « mangiare »; « la forma piena e originaria è usata da Dante in rima, per ottenere un preciso effetto di energia »; (Contini e cfr. *Inf.*, XXXII, 127); e anche per ragioni foniche, chiudendo un verso tutto costruito sull'allitterazione della dentale.

33-34. *ciò è che*: introduce, con il *che* dichiarativo e un poco didascalicamente, l'esplicazione di ciò che è detto sopra con pregnante metafora: « il pensiero (d'Amore) bruca la specifica virtù dei diversi sensi così che la loro operazione si fa tarda e debole ». Altri intendono: « la virtù dei denti d'Amore bruca il pensiero », ma è interpretazione non accettabile, anzitutto perché esclude l'oggetto principale dell'esplicazione, che è appunto *ogni senso* della proposizione precedente, sostituendolo col *pensier* (e al v. 43 questa condizione dei sensi sarà descritta nei suoi effetti estremi) e perché si avrebbe una immotivata discontinuità nel passaggio alla proposizione successiva, dove *E'* è appunto l'Amore (e il pensiero ossessivo che ne deriva).

35. *stammi sopra*: nell'imminenza del colpo di grazia (cfr. i vv. 50-52).

36. *con quella spada... Dido*: è la spada con la quale si uccise Didone, ma anche quella d'Amore (e non solo per metafora, poiché Didone l'aveva avuta in dono da Enea, figlio di Venere e fratellastro di Cupido); diventa,

Amore, a cui io grido
merzé chiamando, e umilmente il priego:
ed el d'ogni merzé par messo al niego.

40 Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida
la debole mia vita, esto perverso,
che disteso a riverso
mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco:
allor mi surgon ne la mente strida;
45 e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
fuggendo corre verso
lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco.
Elli mi fiede sotto il braccio manco
sì forte che 'l dolor nel cor rimbalza;
50 allor dico: « S'elli alza
un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
prima che 'l colpo sia disceso giuso ».

per un processo d'identificazione visionaria, la stessa spada che sta finendo il poeta. Didone compare qui per la prima volta nella poesia dantesca, in rima con *grido*, come sarà nel V dell'*Inferno*.

37. L'iterazione posticipata del soggetto esplicito (*E' m'ha percosso... Amore*) è una mossa sintattica magistrale che consente la rapida transizione dal pensiero d'amore alla sua personificazione, l'invocazione, indiretta, da parte dell'antagonista (« a cui io grido ») e, nel seguito, la descrizione non più metaforica ma letterale delle operazioni micidiali d'Amore.

39. *d'ogni merzé... al niego*: dunque senza speranza per il poeta, ben diversamente che in *Io sento sì d'Amor* (« e se merzé giovanezza mi toglie / io spero tempo..., 46-47).

40. *sfida*: « minaccia » o, anche, « toglie fiducia ».

41. *mia vita*: cfr. n. al v. 23.

42. *a riverso*: « supino ».

43. *d'ogni guizzo stanco*: « incapace d'ogni minimo movimento »: è l'ultima fase di un duello in cui l'antagonista ha solo potuto subire e invocare.

44. È l'interiorizzazione – fisicamente rappresentata – delle grida che non ha più la forza di emettere; *strida*: di dolore, ma anche di disperazione senza dignità e misura, come conferma la loro metamorfosi nei latrati del v. 59 (sono già quelle di *Inf.* I, 115 e, più propriamente, di V, 35).

45-47. Secondo la fisiologia del tempo, una forte emozione (in questo caso la paura di morire) richiama il sangue sparso per le vene verso il cuore, come per difesa; di qui il corpo sbiancato (o « discolorito », come in *V. N.*, XVI, 4).

48. *fiede*: « ferisce », da *fedire*; *sotto il braccio manco*: a sinistra, dalla parte del cuore.

50. *alza*: in uso assoluto; sottintende, ma solo logicamente, la mano del v. 40.

51. *chiuso*: « ucciso », cioè chiuso ad ogni possibilità di sensazione e quindi di vita (cfr. *Inf.*, VI, 1).

Così vedess'io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squatra;
poi non mi sarebb'atra 55
la morte, ov'io per sua bellezza corro:
ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo
questa scherana micidiale e latra.
Omè, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro? 60
ché tosto griderei: « Io vi soccorro »;
e fare'l volentier, sì come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere'le allora. 65

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese, 70
anzi farei com'orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,

53. *Così*: precede il cong. ottativo imperfetto (*vedess'io*; con la stessa funzione in *Amor tu vedi ben*, 45).

54. *squatra*: « fa a pezzi » (metatesi di *squartare*) in rima rara ed aspra (cfr. *Inf.*, VI, 18).

55. *atra*: « nera » e, per estensione analogica, « atroce, orribile ».

56. *per*: « a causa » della sua bellezza che non risponde all'amore.

57. *dà*: « colpisce »; *rezzo*: « ombra »; cfr. *Amor tu vedi ben*, 46.

58. *scherana*: « masnadiera, assassina »; *latra*: di che sia ladra è detto ai vv. 80-81; in rima equivoca col *latra* del verso seguente.

60. *caldo borro*: « burrone infuocato »; in *Inf.*, XII, 10 e XVI, 114, « burrato ».

64. *increspa e dora*: è il « crespo giallo » di *Al poco giorno*, 15.

65. *piacere'le allora*: l'affermazione è sarcastica, ma conserva una sua ambiguità tra dolore e piacere, odio e amore, che si scioglie poi in positivo al v. 78.

67. *ferza*: « sferza, frusta ».

68-69. *terza... squille*: alla vendetta amorosa sarà dedicata tutta la giornata, designata secondo la partizione canonica delle ore dell'Ufficio; *terza* corrisponde alle 9 antimeridiane, *vespero* è l'ora dell'Ufficio della sera e *squille* l'ora di Compieta.

71. La similitudine dell'« orso quando scherza » è bene antitetica alla « cortesia » del verso precedente (cfr. SACCHETTI, *Trecentonovelle*, CL, « Non ischerzare con l'orso, se non vuogli esser morso »).

72. *ne*: « colle trecce », che sono scudiscio e sferza.

io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
75 che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace.

Canzon, vattene dritto a quella donna
80 che m'ha ferito il core e che m'invola
quello ond'io ho più gola,
e dàlle per lo cor d'una saetta:
ché bell'onor s'acquista in far vendetta.

47

Tre donne intorno al cor mi son venute,
e seggonsi di fore:

73. *di più di mille*: il primo *di* è strumentale; « con più di mille sferzate »; in questo *caldo borro* della passione, la vendetta ripaga più generosamente delle « cento volte » della promessa evangelica.
74. *Ancor*: « anzi, e ancor più ».
77. *lo fuggir*: « il suo fuggire dinanzi a me »; e cfr. il « s'arretra » del v. 6.
78. *le renderei con amor pace*: « mi riconcilierei con lei, dandole insieme il mio amore »; e, più precisamente, si allude forse al bacio di pace.
80. *ferito... involа*: è la « scherana micidiale e latra » del v. 58; *invola*: « toglie, ruba ».
81. *gola*: « fame, desiderio violento », di lei e del suo amore.
83. La dichiarazione finale anticipa nella collocazione e nella forma sintattica quella che chiude *Tre donne* (« ché 'l perdonare è bel vincer di guerra »); ma vi si oppone quanto alla *sententia*, qui tutta chiusa nelle regole del gioco mondano e cortese di cui le « petrose » annunciano lo scacco ma non il superamento.

[47] Intorno al cuore di Dante in esilio, dove Amore siede come sovrano, vengono tre donne, in abito e atteggiamento di discacciate. Esse rappresentano le forme essenziali della Giustizia: la divina e naturale, la umana e la legge positiva. Dante assiste in silenzio al dialogo – quasi sacra rappresentazione – che si svolge tra questi personaggi allegorici e considera l'altissimo onore che gli è conferito dall'essere esule in simile compagnia.
È la canzone degli « alti dispersi » e dell'esilio. Il tema della giustizia e il fatto che questa è la sola canzone ad essa dedicata fanno ritenere quasi certo che possa identificarsi con quella che Dante intendeva commentare nel XIV e penultimo trattato del *Convivio*, come si legge nei trattati I, XII, 12 e IV, XXVII, 11.
È la più alta meditazione poetica sulla condizione d'esilio, fuori e prima della *Commedia*. Da un punto di vista metastorico e assoluto, Dante

ché dentro siede Amore,
lo quale è in segnoria de la mia vita.
Tanto son belle e di tanta vertute 5
che 'l possente segnore,
dico quel ch'è nel core,
a pena del parlar di lor s'aita.
Ciascuna par dolente e sbigottita,
come persona discacciata e stanca, 10
cui tutta gente manca
e cui vertute né beltà non vale.
Tempo fu già nel quale,

opera qui un rovesciamento dei segni mondani dell'esilio, che troverà il suo compimento nel poema: ciò che può apparire agli occhi del mondo effetto di colpa e condizione miserevole, viene dichiarato effetto di giustizia e condizione di privilegio. Le motivazioni di questo rovesciamento e di questo giudizio sulla situazione storica sono, nella canzone, di natura filosofica piuttosto che teologica, si muovono in uno spazio di altissima e astratta moralità piuttosto che nella sfera del sacro. Il Dante di *Tre donne* diventerà nella *Commedia* la « fronda » di Cacciaguida, oggetto dell'investitura e del compiacimento divino; ma per ora appare più vicino alle grandi anime esiliate dal mondo per la loro giustizia, a un Boezio o a un Romeo da Villanova e al « cor ch'elli ebbe ».

Per la datazione sono stati proposti gli anni 1302 o 1304, sulla base di elementi esterni (l'allusione implicita del *Convivio*, il cui inizio – che col Barbi possiamo collocare intorno al 1305 – segnerebbe il *terminus ad quem*) e interni (per i quali si rimanda alle note).

3-4. Questo Amore non è per una donna particolare (come nel sonetto per Lisetta, dove una donna è *dentro* la torre della mente), ma è Amore in senso universale e cosmico, come quello già invocato in *Amor che movi*; qui *siede* nel cuore, come chi ha *signoria* ed è, per le tre donne che stanno intorno, interlocutore e anche (nella quarta stanza) consolatore e *magister*. Il cuore di Dante è dunque trono e cattedra d'Amore.

8. Il significato del verso è dubbio a causa dell'ambiguità lessicale (*a pena*; *s'aita*) e sintattica (*del parlar di lor*). Le interpretazioni si muovono, con sfumature diverse, in due direzioni fondamentali, a seconda che il *parlar di lor* venga riferito al parlar di Dante alle donne (ma allora – come osservano Foster-Boyde – « *di* lor » si giustifica solo assimilando questo *parlar* al *fare dimanda* del v. 30, all'interrogarle sul loro stato), o venga riferito al parlar delle donne; nel primo caso, tanta è la bellezza e la virtù delle donne che Amore « ha difficoltà a chiedere di loro condizione » (Contini) e s'*aita* varrà « sforzarsi, tentare »; nel secondo, « a stento si può giovare, può prestare attenzione al loro parlare » per lo sbigottimento e l'ammirazione, o anche « ha appena bisogno di ascoltarle, ché dimostrano all'aspetto l'essere e l'esistenza » (Apollonio); cfr. anche al v. 14.

9-12. Il contrasto fra *vertute e beltà* sostanziale da un lato (« son belle e di tanta vertute » del v. 5) e i segni esterni del dolore, dello sbigottimento e del rifiuto dall'altro (*cui tutta gente manca*) testimonia dello stravolgimento del giudizio mondano rispetto alla giustizia; *discacciata*: in *Conv.*, II, XII, 2, di Boezio imprigionato si dice: « cattivo e discacciato ».

secondo il lor parlar, furono dilette;
15 or sono a tutti in ira ed in non cale.
Queste così solette
venute son come a casa d'amico:
ché sanno ben che dentro è quel ch'io dico.

Dolesi l'una con parole molto,
20 e 'n su la man si posa
come succisa rosa:
il nudo braccio, di dolor colonna,
sente l'oraggio che cade dal volto;
l'altra man tiene ascosa
25 la faccia lagrimosa:
discinta e scalza, e sol di sé par donna.
Come Amor prima per la rotta gonna
la vide in parte che il tacere è bello,
egli, pietoso e fello,
30 di lei e del dolor fede dimanda.
« Oh di pochi vivanda »,

14. *secondo il lor parlar*: « come si può arguire dalle loro parole »; questo parlare, che è delle donne, richiama il *parlar di lor* del v. 8.

15. *in ira ed in non cale*: « dispiacciono e sono trascurate »; dove il *non cale* non è attenuazione, se è vero che la « noncuranza » (come nota il Leopardi nella canzone *Ad Angelo Mai*) è più avvilente del disprezzo e del fastidio.

17. *casa d'amico*: la *casa* è il cuore di Dante e l'*amico* è Amore, come è chiarito nel verso seguente.

21. *succisa rosa*: « tagliata nel gambo » (cfr. *Aen.*, IX, 435: « Purpureus veluti cum flos succisus aratro »); il capo della donna posa sulla mano, come fiore reciso e reclinato sullo stelo.

23. *l'oraggio*: « la pioggia » di lacrime che scendono dal volto. L'iperbole dell'*oraggio* (un francesismo), della pioggia, è giustificata dalla situazione della « discacciata » e dalla intenzione allegorica e morale del testo, come i *lacrimarum diluvia* dell'epistola ad Arrigo VII, I, 5.

26. *sol di sé par donna*: « appare signora solo per se stessa », per la sua persona e non per ciò che appare (il modo di vestire « discinta e scalza »), secondo l'interpretazione più diffusa; altri intendono che essa « appare signora solo di se stessa » e sembra interpretazione più coerente con la condizione di esilio e di solitudine delineata dal contesto.

28. *in parte che il tacere è bello*: dove sono gli organi sessuali, il cui denudamento è segno allegorico di vituperio nella letteratura mistica medievale (cfr. *Inf.*, IV, 104 e *Purg.*, XXV, 43-44).

29. *fello*: « crucciato, triste » (prov. *fel*).

31. *di pochi vivanda*: Amore è cibo di pochi – gli amici di virtù del v. 97 – in un mondo che ha cacciato le tre donne. L'espressione rinvia a una tradizione metaforica – il « panis angelorum » di *Par.*, II, 10-15 – che

SONETTI E' CANZONI
DI DIVERSI
ANTICHI AVTORI TOSCANI
IN DIECI LIBRI RACCOLTE.

Di Dante Alaghieri	Libri quattro.
Di M. Cino da Piſtoia	Libro uno.
Di Guido Caualcanti	Libro uno.
Di Dante da Maiano	Libro uno.
Di Fra Guittone d'Arezzo	Libro uno.
Di diuerſe Canzoni è Sonetti ſenza nome d'autore.	Libro uno.

Frontespizio della raccolta giuntina di rime antiche
comprendente versi di Dante
(Firenze, Giunti, 1527).

rispose in voce con sospiri mista,
« nostra natura qui a te ci manda:
io, che son la più trista,
son suora a la tua madre, e son Drittura; 35
povera, vedi, a panni ed a cintura ».

Poi che fatta si fu palese e conta,
doglia e vergogna prese
lo mio segnore, e chiese
chi fosser l'altre due ch'eran con lei. 40
E questa, ch'era sì di pianger pronta,
tosto che lui intese,
più nel dolor s'accese,
dicendo: « A te non duol de gli occhi miei? »

è di carattere sacrale e liturgico e conferma la matrice non erotico-cortese, ma divina e universale di questo Amore.

33. *nostra natura*: « nascita nostra, comune a noi », quindi parentela (*natura a nascendo*).

35. *son suora a la tua madre*: « sono sorella della tua madre », Venere perché figlia di Giove, che generò Dike e Astrea, la dea della giustizia, l'ultima divinità ad abbandonare la terra quando sopraggiunse l'età del ferro (e della violenza e del sangue); cfr. Ov., *Met.*, I, 149-50; *e son Drittura*: il termine designa senza dubbio la Giustizia, come in *Par.*, XX, 121 si dice di Rifeo troiano: « tutto suo amor là giù pose a drittura » e in *Conv.*, IV, XVII, 6; ma il significato vuol essere ulteriormente precisato e delimitato, per dare spazio alle altre due donne che da questa discendono. L'interpretazione più diffusa fa riferimento al commento di Pietro di Dante a *Inf.*, VI, 73 (« hoc primum est ius divinum et naturale... et hoc ius est illa diricura de qua auctor iste dicit in illa cantilena *Tre donne intorno al cor mi son venute* ») che vede nelle tre donne la giustizia divina e naturale (*ius divinum et naturale*), la giustizia umana (*ius gentium sive ius humanum*), la giustizia positiva (*lex*). Nella canzone solo Drittura si nomina in proprio e designa le altre due, perché queste dalla prima prendono l'essere e il nome.

36. *povera... a panni ed a cintura*: riprende in sintesi, sotto la nota della povertà, la *rotta gonna* del v. 27 e il *discinta e scalza* del v. 25; Drittura è *discinta* perché priva di *cintura* (cfr. *Par.*, XV, 101-02) e questo aggiunge alla povertà materiale il ludibrio e la degradazione (poiché « cintura fa vesta / parere più onesta » come ricorda Torraca citando Garzo).

37. *conta*: « conosciuta » (lat. *cognita*); non è semplice ripetizione sinonimica di *palese*, ma sta al primo termine come lo specifico al generico; la donna si è palesata con parole e con segni, ma è *conta* ad Amore dopo aver detto il proprio nome (cfr. *Purg.*, XIII, 105: « Fammiti conto o per luogo o per nome »).

41. *di pianger pronta*: cfr. *Inf.*, III, 74; *Purg.*, XVII, 49-50.

44. *A te non duol...*: è il *topos* del *renovare dolorem*, lo stesso di *Inf.*, V, 118-20 e XXXII, 135 segg.

45 Poi cominciò: « Sì come saper dei,
di fonte nasce il Nilo picciol fiume
quivi dove 'l gran lume
toglie a la terra del vinco la fronda:
sovra la vergin onda
50 generai io costei che m'è da lato
e che s'asciuga con la treccia bionda.
Questo mio bel portato,
mirando sé ne la chiara fontana,
generò questa che m'è più lontana ».

45. Ha inizio la identificazione delle altre due donne e, di riflesso, la specificazione ulteriore della prima, Drittura; ma poiché tale identificazione avviene sotto il velame dell'allegoria si presuppone e si sollecita in Amore la conoscenza di alcune premesse convenzionali che consentono la decifrazione: *Sì come saper dei*.

46. Nel Paradiso terrestre da un'unica fonte si dipartono quattro fiumi (*Gen.*, II, 10-14) chiamati Fison, Geon, Tigri ed Eufrate. In età medievale il Nilo era identificato con uno di questi, e precisamente il Geon (come nel *Tesoretto* di Brunetto Latini, 945-74). Per i quattro fiumi nella tradizione cristiana patristica e in Dante, v. C. S. SINGLETON, *Viaggio a Beatrice*, tr. it., Bologna, 1968, pp. 209 segg.

47-48. *quivi dove 'l gran lume... la fronda*: qui alle implicazioni allegoriche si aggiunge l'incertezza del senso letterale. Intendendo il *gran lume* (il sole) come soggetto e la *fronda del vinco* (il salice) come oggetto di *toglie*, si può intendere: « dove il sole (la tradizione collocava il Paradiso terrestre nella zona torrida, presso l'Equatore) brucia le fronde e ne priva la terra » oppure « dove i raggi perpendicolari del sole tolgono alla terra l'ombra delle fronde »; invertendo le funzioni sintattiche, altri intendono: « dove le fronde degli alberi (*vinco* può stare genericamente per albero, qui designato col salice perché siamo presso un fiume) riparano la terra dal sole ». Questa interpretazione sembra più coerente alla descrizione tradizionale dell'Eden caratterizzato da una fitta e lussureggiante foresta, la stessa di *Purg.*, XXVIII (« la divina foresta spessa e viva », 2 e « l'ombra perpetua, che mai / raggiar non lascia sol ivi né luna », 32-33; ma *del vinco la fronda* può estendersi a significare una foresta?).

49-54. La generazione delle altre due donne avviene per un processo di riflessione nel Paradiso terrestre, luogo della giustizia primitiva. Come Drittura, la Giustizia divina e naturale, è riflesso della sapienza di Dio nell'universo (*ius in rebus* di *Mon.*, II, II, 5 e come in *Purg.*, I, 103-05), così il suo riflesso è la Giustizia umana o diritto delle genti (« sovra la vergin'onda / generai io costei ») e il rispecchiamento di questa (« mirando sé ne la chiara fontana ») è la *Lex* o legge positiva. Può lasciare perplessi questa generazione della terza donna nella zona intatta del Paradiso terrestre, poiché la legge positiva è legata alla precarietà delle circostanze storiche (e non è « omni modo infallibilis et certa » (cfr. S. THOM., *S. theol.*, I^a^, 2, q. 91, a. 3); ma in questa canzone della giustizia esiliata si vuole indicare e celebrare il fondamento divino e naturale anche della legge positiva *secundum quaedam communia principia* e non nei singoli dettami (cfr. S. THOM., *ibid.*).

Fenno i sospiri Amore un poco tardo; 55
e poi con gli occhi molli,
che prima furon folli,
salutò le germane sconsolate.
E poi che prese l'uno e l'altro dardo,
disse: « Drizzate i colli: 60
ecco l'armi ch'io volli;
per non usar, vedete, son turbate.
Larghezza e Temperanza e l'altre nate
del nostro sangue mendicando vanno.
Però, se questo è danno, 65
piangano gli occhi e dolgasi la bocca
de li uomini a cui tocca,
che sono a' raggi di cotal ciel giunti;
non noi, che semo de l'etterna rocca:
ché, se noi siamo or punti, 70
noi pur saremo, e pur tornerà gente
che questo dardo farà star lucente ».

55. *tardo*: a prender la parola.

57. *folli*: per non aver riconosciuto le *germane* (le donne a lui consanguinee) o per essersi *prima* « abbandonati senza ragione alla vergogna e al pianto » dei vv. 39-40 (Barbi-Pernicone); cfr. n. al v. 69.

59. *l'uno e l'altro dardo*: sono quelli della mitologia classica e, in particolare, di Ovidio (*Met.*, I, 468-71); l'uno per suscitare, l'altro per estinguere l'amore; ma, come ricorda Contini, « Amore nella poesia francese, provenzale e italiana del tempo... è comunemente raffigurato con due dardi, uno aguzzo d'oro, generatore di passione, l'altro di piombo ottuso, generatore d'odio »; qui significheranno l'amore per il bene e l'odio per il male.

60. *Drizzate i colli*: cfr. *Par.*, II, 10.

62. *turbate*: « non lucenti », arrugginite per non uso.

63-64. Il mondo dell'esilio è percorso da personaggi allegorici, virtù cardinali (la Temperanza) e altre virtù morali (Larghezza o Liberalità) che, come Romeo in *Par.*, VI, 141, vanno *mendicando* e si muovono in uno spazio *diserto / d'ogne vertute* come è detto in *Purg.*, XVI, 58-59.

68. *che sono a' raggi... giunti*: qui la decadenza è messa in rapporto con l'influenza astrale, secondo un determinismo che sembra contraddetto dalla *Commedia* e in particolare da Marco Lombardo nel XVI del *Purgatorio*, dove il *voler* è libero, pur se « lo cielo i vostri movimenti inizia »; ma anche qui, come là, si distingue tra *gli uomini a cui tocca* e che cedono alle influenze negative e gli altri, i buoni del v. 80.

69. *non noi*: è il rifiuto sdegnoso della debolezza elegiaca, del *pianto* che aveva reso *folli* gli occhi d'Amore; *etterna rocca*: la città celeste.

70. *punti*: « feriti ».

71. *noi pur saremo*: « continueremo a sussistere ».

72. *questo dardo farà star lucente*: è il dardo aureo, l'amore per il bene e la giustizia; *star*: « essere », ma in maniera persistente, duratura. C'è

E io, che ascolto nel parlar divino
consolarsi e dolersi
75 così alti dispersi,
l'essilio che m'è dato, onor mi tegno:
ché, se giudizio o forza di destino
vuol pur che il mondo versi
i bianchi fiori in persi,
80 cader co' buoni è pur di lode degno.
E se non che de gli occhi miei 'l bel segno
per lontananza m'è tolto dal viso,
che m'àve in foco miso,
lieve mi conterei ciò che m'è grave.
85 Ma questo foco m'àve
già consumato sì l'ossa e la polpa
che Morte al petto m'ha posto la chiave.

un cenno di fiducia storica, di palingenesi sociale e politica; e si pensa a quella auspicata nelle epistole in occasione della venuta di Arrigo VII (« iustitia... reviresect » in *Ep.*, 5, 1).

75. *così alti dispersi*: le tre donne e l'Amore.

76. È la dichiarazione del rovesciamento del giudizio mondano: il segno della condanna, l'esilio, è un segno d'onore.

77. *giudizio*: è il giudizio divino; *forza di destino*: gli avvenimenti determinati da cause secondarie che sfuggono all'indagine e al controllo dell'uomo, ma che si riconducono alla causa prima, Dio, come la Fortuna in *Inf.*, VII, 77-81.

78. *versi*: « muti, trasformi » (dal lat. *vertere*).

79. *i bianchi fiori in persi*: « Lo perso è uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero » in *Conv.*, IV, xx, 2. Questo mutarsi dei fiori bianchi in neri è metafora che esprime il corrompersi del mondo da uno stato positivo di giustizia in uno negativo ed oscuro d'ingiustizia. Alcuni interpretano in chiave politica e vi leggono un'allusione alla vittoria dei Neri sui Bianchi (per le difficoltà che il contesto oppone a questa interpretazione cfr. la nota finale di Barbi alla canzone e il comm. Foster-Boyde).

81. *bel segno*: l'oggetto della vista e il termine del desiderio. La donna amata (le candidate sono molte e nessuna persuasivamente prevalente), come sembra suggerito dall'espressione del v. 83 che è quasi citazione dal linguaggio cortese? Firenze? La seconda ipotesi meglio si accorda con la situazione d'esilio che è dominante in tutta la canzone.

82. *viso*: « vista ». E di quelli che sono « in exilio tabescentes » si legge in *V. E.*, II, vi, 4 che la loro patria soltanto « somniando revisunt ».

86. *l'ossa e la polpa*: è la trascrizione, ben dantesca, del desiderio e della sofferenza in termini di fisiologia, come in *Inf.*, XXVII, 73 e *Purg.*, XXXII, 123.

87. *m'ha posto la chiave*: la Morte sta per girare la chiave (cfr. *chiuso* in *Così nel mio parlar*, 51) e porre fine alla sua vita.

Onde, s'io ebbi colpa,
più lune ha volto il sol poi che fu spenta,
se colpa muore perché l'uom si penta. 90

Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano,
per veder quel che bella donna chiude:
bastin le parti nude;
lo dolce pome a tutta gente niega,
per cui ciascun man piega. 95
Ma s'elli avvien che tu alcun mai truovi
amico di virtù, ed e' ti priega,
fatti di color' novi,
poi li ti mostra; e 'l fior, ch'è bel di fori,
fa disïar ne li amorosi cori. 100

Canzone, uccella con le bianche penne;
canzone, caccia con li neri veltri,

88-90 Quale colpa? La condizione generica di peccatore e quindi anche colpe morali che possono aver reso Dante meritevole di punizione, secondo l'interpretazione più comune (cfr. Barbi-Pernicone); o colpa politica, quale la partecipazione a congiure dei fuorusciti contro Firenze (Cosmo e Foster-Boyde)? Nel secondo caso, che ci rinvia al contenuto del secondo congedo, la composizione dell'intera canzone deve essere datata sul finire del 1304, cioè molti mesi (*più lune*) dopo il pentimento « politico », che può collocarsi tra il marzo 1304 (lettera al Cardinale da Prato per conto dei Bianchi in esilio) e il luglio dello stesso anno (sconfitta definitiva dei Bianchi nel tentativo della Lastra, che segna il distacco di Dante dalla sua parte; cfr. *Par.*, XVII, 61-69); *perché*: « per il fatto che ».

91. *a' panni*: « alle vesti », al velame che copre il significato allegorico. Inizia il primo congedo, che riprende metricamente lo schema della sirima.

93. *le parti nude*: le parti scoperte, quelle il cui significato non va oltre la lettera.

94. *lo dolce pome*: cioè « quel che bella donna chiude »; è metafora che indica l'oggetto supremo del desiderio, come in *Inf.*, XVI, 61, *Purg.*, XXVII, 115 e XXXII, 73-75; *tutta gente*: cfr. v. 11.

95. *man piega*: « tende la mano ».

97. *amico di virtù*: uno dei pochi *buoni* del v. 80.

98. *color' novi*: l'apparire di colori vividi e straordinari è segnale di letizia; cfr. *Madonna, quel signor*, 16.

99. *'l fior, ch'è bel di fori*: qui si allude non al significato letterale (le *parti nude*), ma alla bellezza della forma distinta da quella della *sententia*.

100. *fa disïar*: « fa essere oggetto di desiderio », sì da condurre gli « amorosi cori » a coglierne il profumo, l'essenza. È immagine dell'esegesi biblica per la quale il lettore coglie, come ape il miele, il senso spirituale della parola.

101. Inizia il secondo congedo, che è metricamente difforme dal primo e che introduce un chiaro riferimento politico alle parti dei Bianchi (*le bianche penne*) e dei Neri (*neri veltri*). Qui il poeta si presenta al di sopra delle parti e insieme desideroso di *pace* coi Neri vincitori. Siamo dunque

che fuggir mi convenne,
ma far mi poterian di pace dono.
105 Però nol fan che non san quel che sono:
camera di perdon savio uom non serra,
ché 'l perdonare è bel vincer di guerra.

48

Se vedi li occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che 'l cor mi strugge,

dopo la rottura coi Bianchi (impresa della Lastra del luglio 1304) e in quella fase in cui, come narra LEONARDO BRUNI, *Vita di Dante*, Milano, 1903, pp. 104-05, Dante « ridussi tutto umiltà... scrisse più volte... ed intra l'altre un'epistola assai lunga, che incomincia: *Popule mee quid feci tibi?* » nella speranza di poter essere richiamato in Firenze; e siamo in uno stato d'animo prossimo a quello espresso in *Conv.*, I, II, 14, anche cronologicamente vicino a questo passo. Questo secondo congedo è considerato da alcuni (da Carducci a Barbi e, con minor certezza, da Contini) come un'aggiunta posteriore, che restringe in senso politico contingente l'orizzonte universale della canzone, che sarebbe stata già composta da un paio d'anni o più, prima del congedo stesso; da altri (Foster-Boyde) come contemporaneo a tutta la canzone (che conterrebbe allusioni politiche già ai vv. 88-90), scritta sul finire del 1304.

101-102. *uccella... veltri*: « unisciti in azione concorde (per metafora, l'uccellare e il cacciare) coi Bianchi e coi Neri ».

103. *che fuggir mi convenne*: « che fui costretto a fuggire », riferito ai neri veltri (che è altra cosa dall'averli combattuti).

105. *Però nol fan che*: « non lo fanno perché (*però... ché*) ». Tutto il verso è una dichiarazione della propria giustizia e riecheggia il passo evangelico di Gesù tra i due ladroni: « non enim sciunt quid faciunt » (*Luca*, XXXIII, 34).

106. *camera*: per *camera* come metafora del cuore o del luogo dei pensieri, cfr. *V. N.*, II, 4 e *Conv.*, I, II, 5; qui è la parte dell'anima dove è la disposizione al perdono; *perdon*: si tratterà di un perdono invocato per colpe di natura politica, ma così prossimo a « non san quel che sono », conferma l'ambiguità di tutto questo secondo congedo, tra riconoscimento di una colpa e affermazione recisa di dignità morale.

[48] Il sonetto è un'invocazione a Dio perché ristabilisca in terra la giustizia, dopo aver punito un personaggio che l'ha uccisa, rifugiandosi poi sotto la protezione del « gran tiranno ».

Questo testo è un *unicum* nelle *Rime* per la presenza esplicita del tema politico-morale e per l'adozione dello stile illustre nella forma metrica del sonetto che, come sappiamo anche dal *V. E.*; si collocava a un livello stilistico tra il mediocre e l'umile (cfr. R. JAKOBSON e P. VALESIO, *Vocabulorum constructio in Dante's sonnet « Se vedi li occhi miei »*, in « Studi danteschi », XLIII, 1966). Nella mancanza di riferimenti espliciti all'avvenimento storico che l'ha motivato, per la interpretazione e datazione è decisiva l'identificazione del « gran tiranno »: Filippo IV il Bello, quasi certamente, presso il quale trovò rifugio e protezione Clemente V (*chi la giustizia uccide*

per lei ti priego che da te non fugge,
Signor, che tu di tal piacere i svaghi: 4
con la tua dritta man, cioè, che paghi
chi la giustizia uccide e poi rifugge
al gran tiranno, del cui tosco sugge
ch'elli ha già sparto e vuol che 'l mondo allaghi; 8

e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de' tuo' fedei che ciascun tace.
Ma tu, foco d'amor, lume del cielo, 11
questa vertù che nuda e fredda giace,

e poi rifugge) che trasferì la curia papale in Avignone (ma altri propongono Bonifacio VIII; altri Roberto d'Angiò con il quale Firenze si alleò contro l'imperatore Arrigo VII; altri ancora ravvisano nel *gran tiranno* il demonio, in Firenze il nemico della giustizia e ritengono il sonetto rivolto non a Dio ma ad Arrigo VII). Il sonetto può essere collocato negli anni del pontificato di Clemente V, tra il 1305 e il 1314; tra questi estremi si possono ipotizzare più precise datazioni, rispondenti alle diverse interpretazioni dell'evento che suscitò « novella pietà », che ci riconducono tutte ai grandi fatti che dettarono a Dante le *Epistole* politiche, dalla prima ai Signori d'Italia a quella diretta ai Cardinali italiani.

2. *novella pietà*: « angoscia, pena provocata da un avvenimento recente » (Barbi-Pernicone); l'opposizione, forse, ad Arrigo VII da parte del papa protetto dal re di Francia.

3. *lei*: la Giustizia, secondo i più; ma la contiguità sintattica rinvia piuttosto alla *pietà* del v. 2 che bene s'accorda con la perifrasi « che da te non fugge », essendo la misericordia un costante attributo biblico della divinità.

4. *di tal piacere i svaghi*: « tolga loro il desiderio, soddisfi » gli occhi col « piacere » della punizione, che subito dopo è descritta.

5. *dritta man*: è la biblica « destra » di Dio; *paghi*: « retribuisca secondo il merito », cioè punisca; né la punizione contrasta con la misericordia (cfr. n. al v. 3), poiché questa si esprime anche con la punizione esemplare.

6. *chi la giustizia uccide*: Clemente V, molto probabilmente, del cui comportamento nei confronti di Arrigo, sacro romano imperatore, è cenno nell'*Ep.* 7, par. 7 e in *Par.*, XVII, 82.

7. *gran tiranno*: Filippo IV il Bello, con ogni probabilità; e della soggezione al tiranno da parte del papa è traccia vivissima nella *Commedia* (ma soprattutto in *Purg.*, XXXII, 148-60); *tosco*: il « veleno » della cupidigia, vizio emblematico, secondo Dante, nel XX del *Purg.*, della casa di Francia.

8. *'l mondo allaghi*: « inondi il mondo », come l'ombra che « aduggia » la cristianità in *Purg.*, XX, 43-44.

9. *messo ha di paura tanto gelo*: il sogg. è *chi uccide e rifugge* (non « il gran tiranno »), cioè il papa, in coerenza con l'indicazione che segue dei *tuo' fedei*.

10. *che ciascun tace*: è il silenzio sbigottito dei fedeli; nella lettera ai cardinali, al par. 6, si descrive un gregge trascurato dal quale *una sola vox* (quella di Dante) si leva.

12. *vertù*: è la Giustizia uccisa; *nuda*: è connotazione che ricorda la Drittura di *Tre donne*.

levala su vestita del tuo velo,
14 ché sanza lei non è in terra pace.

49

Doglia mi reca ne lo core ardire
a voler ch'è di veritate amico:

13. *del tuo velo*: è il velo della misericordia di Dio.
14. *sanza lei... pace*: per la connesione intima tra pace e giustizia, cfr. *Mon.*, I, XI, 14; ma è nozione scritturale eminente (« iustitia et pax osculatae sunt » in *Ps.* 84; *Luca*, II, 14).

[49] Il poeta ammonisce solennemente le donne a non amare e ad occultare la loro beltà, poiché gli uomini tutti sono privi di virtù, alla quale solamente la bellezza può essere congiunta.

Sappiamo dal *V. E.* (II, II, 9) che tre sole materie meritano di essere trattate nel volgare illustre: *armorum probitas, amoris accensio, directio voluntatis*. Nello stesso luogo Dante cita come esemplari per questi tre temi tra i provenzali, rispettivamente Bertran de Born, Arnaut Daniel, Giraut de Bornelh; e tra gli italiani, Cino da Pistoia per l'amore e se stesso per la *directio voluntatis* o rettitudine, riferendosi appunto alla canzone *Doglia mi reca*.

Poiché la rettitudine è qui trattata sotto il profilo della liberalità è altamente probabile che essa fosse destinata al commento del quindicesimo e ultimo trattato previsto dal piano del *Convivio*, dedicato appunto a quella virtù. *Doglia mi reca* è dunque la canzone della liberalità, come *Poscia ch'Amor* è della leggiadria, ma con una differenza sostanziale: qui l'obiettivo della rampogna dantesca è l'umanità tutta (che *da sé virtù fatto ha lontana*) e non, come in *Poscia ch'Amor*, una sola classe, quella dei cavalieri. L'orizzonte del discorso in questa canzone si fa dunque universale e in questo essa si assimila all'altra *Tre donne*, a rappresentare il momento più alto della poesia morale dantesca prima della *Commedia*. Se si considera che *Tre donne* è la canzone della giustizia e che in *Doglia mi reca* la liberalità è descritta nella forma del suo contrario, l'avarizia intesa in senso lato come *folle volere* e quindi come *cupidigia*, la connessione tra le due canzoni si manifesta anche sul piano tematico, poiché, come si legge in *Mon.*, I, XI, *iustitie maxime contrariatur cupiditas*.

L'elemento che segna e distingue questa canzone nell'ambito delle *Rime* è l'assoluta preminenza dell'intenzione pratica e ammonitoria su quella propriamente dottrinale e dimostrativa. Di qui scaturisce l'amplissimo arco lessicale della canzone, dai termini più astratti a quelli di fisica concretezza, la varietà e arditezza delle metafore che sono talvolta esse stesse generatrici del discorso mentale, di qui l'*indignatio* che percorre e sommuove l'ordito dottrinale con una violenza in cui sembra di risentire potenziata la memoria dell'arcaico Guittone, ma anche di presentire accenti che saranno propri della *Commedia*, di una poesia, cioè, ordinata *non ad speculandum, sed ad opus* (come si legge nell'Epistola a Cangrande, § 16; ma si veda l'analisi magistrale condotta su questa canzone da P. BOYDE, in *Style and structure in « Doglia mi reca »*, in *Dante's style in his lyric poetry*, Cambridge, 1971, tr. ital., Napoli, 1979).

La canzone è databile nei primi anni dell'esilio e prima comunque del secondo libro del *V. E.*, in cui è menzionata. Il congedo (che non è presente

però, donne, s'io dico
parole quasi contra tutta gente,
non vi maravigliate, 5
ma conoscete il vil vostro disire;
ché la beltà ch'Amore in voi consente,
a vertù solamente
formata fu dal suo decreto antico,
contra 'l qual voi fallate. 10
Io dico a voi che siete innamorate
che, se vertute a noi
fu data, e beltà a voi,
e a costui di due potere un fare,
voi non dovreste amare, 15
ma coprir quanto di biltà v'è dato,

in tutti i manoscritti e da alcuni è ritenuto posteriore alla stesura della canzone) inviato a una Bianca Giovanna Contessa, in cui si riassumono tutte le destinatarie degne della canzone, si riferisce quasi certamente a una Contessa Bianca Giovanna figlia del conte Guido Novello di Poppi e rinvia alla permanenza casentinese di Dante nei primi anni dell'esilio.

1. *Doglia*: soggetto; forse anche personificazione dell'aspro dolore, a conferma ulteriore dell'osservazione del De Robertis (*Sulle rime*, in *Il libro della Vita Nuova*, Firenze, 1970²) che l'incipit impostato «sul disegno fonico ritmico e sulle giaciture di *Donna me prega perch'io voglia dire*» è un rinvio dantesco alla canzone di Cavalcanti; *ardire*: oggetto.

2. *a voler*: «(a manifestare) un volere»; *di veritate amico*: in *Conv.*, IV, viii, 15, citando l'*Etica* di Aristotele: «Se due sono li amici, e l'uno è la verità, a la verità è da consentire».

3. *però*: «perciò».

4. *parole... gente*: parole contro quella che è l'opinione di tutti o dominante; *contra a tutta gente*: è quasi una perifrasi definitoria della canzone (come, più letteralmente *Le dolci rime* al v. 141 è una *contra-li-erranti*) nei confronti della condizione del mondo e ricorda il verso che chiude *Poscia ch'Amor*.

5. *non vi maravigliate*: «non stupitevi»; e l'avvertimento è giustificato dalla situazione paradossale di un discorso che sarà veritiero eppure non condiviso.

6. *vil vostro disire*: vile, cioè non nobile, perché separato da virtù; come risulta da quanto segue, si tratta del desiderio amoroso.

7. *in voi consente*: «vi concede».

8-9. *a vertù... antico*: la beltà fu creata da Amore sin dalle origini della creazione (*decreto antico*) per essere intrinsecamente unita a virtù; Amore sarà qui Dio stesso e l'amore che egli causa sarà *l'amore d'animo* di cui parla Virgilio in *Purg.*, XVII, 91-139 (cfr. Barbi-Pernicone).

14. *costui... un fare*: si fa riferimento alla concezione d'amore come *virtus unitiva*; e opportunamente Contini rinvia a *Conv.*, IV, i, i dove si riporta il detto pitagoreo (da Cicerone): «*Ne l'amistà si fa uno di più*». Ma che l'amore sia *magis unitivus quam cognitio* è anche dottrina schiettamente tomistica.

poi che non c'è vertù, ch'era suo segno.
Lasso, a che dicer vegno?
Dico che bel disdegno
20 sarebbe in donna, di ragion laudato,
partir beltà da sé per suo commiato.

Omo da sé vertù fatto ha lontana:
omo no, mala bestia ch'om simiglia.
O Deo, qual maraviglia
25 voler cadere in servo di signore,
o ver di vita in morte.
Vertute, al suo fattor sempre sottana,
lui obedisce e lui acquista onore,
donne, tanto che Amore
30 la segna d'eccellente sua famiglia

17. *segno*: « fine, termine finale » (cfr. il v. 8).

19-21. L'interpretazione di questi versi va da un senso generico e attenuato (« accomiatare spontaneamente da sé » la beltà, come legge Contini) ad uno ben più preciso ed estremo proposto da A. PÉZARD (in *Courroux de belles dames*, in S. D., XXXVIII, 1961, secondo il quale il *bel disdegno* dovrebbe condurre le dame a strapparsi gli occhi, cioè l'ornamento primo della loro bellezza), alla proposta intermedia (Barbi-Pernicone) che pensa a un qualche straordinario intervento, almeno da parte di « qualcuna », non solo di occultamento (come al v. 16) ma di eliminazione (deturpamento?) della propria bellezza. La tesi di Pézard è condotta con una ricchezza di rinvii, a partire dalla prima fonte del Sermone della montagna (*Matth.*, V, 29), che risulta comunque preziosa per questo luogo dantesco sia dal punto di vista del senso letterale sia per il rimando a tutta una tradizione medievale ad esso in qualche modo connessa.

22. Dall'esordio rivolto alle donne nella prima stanza (e ad esse ritornerà con bella simmetria nell'ultima) si passa con questo verso all'enunciazione sintetica del tema: gli uomini, in senso specifico, e la loro separazione da virtù (che sarà poi precisata come la virtù morale della liberalità per il tramite del suo contrario, l'avarizia).

23. *mala bestia*: ciò che resta dell'uomo quando ha smarrito ragione e virtù; cfr. *Poscia ch'Amor*, v. 57. « Il motivo dell'uomo-bestia è cosa ben dantesca » (Contini), a indicare la condizione umana degradata quando essa ha smarrito la ragione per sottostare totalmente al dominio della passione e del vizio.

25-26. *in servo... in morte*: « da signore di se stesso (come ragione e virtù consentono) a servo, dalla vita alla morte » (ma si noti la disposizione in chiasmo dei termini).

27. *fattor*: « creatore »; *sottana*: « sottomessa », l'opposto di soprana (sovrana e sovrastante); *lui*: dativo, riferito al *fattor*; come renda onore è detto ai vv. 34-38.

30. *la segna... famiglia*: « la designa e considera membro della sua famiglia più eletta », dove famiglia va inteso nel senso lato di seguace, partecipe di una vita in comune.

ne la beata corte:
lietamente esce da le belle porte,
a la sua donna torna;
lieta va e soggiorna,
lietamente ovra suo gran vassallaggio; 35
per lo corto vïaggio
conserva, adorna, accresce ciò che trova;
Morte repugna sì che lei non cura.
O cara ancella e pura,
colt'hai nel ciel misura; 40
tu sola fai segnore, e quest'è prova
che tu se' possession che sempre giova.

Servo non di signor, ma di vil servo,
si fa chi da cotal serva si scosta.
Vedete quanto costa, 45

31. È « la corte d'Amore », qui beata perché è quella paradisiaca; cfr. *Par.*, XXXII, 98.

32 *belle porte*: le porte della corte d'Amore; in questo caso le bibliche *portae aeternales* del cielo.

33. *a la sua donna torna*: l'interpretazione è controversa e le proposte vanno essenzialmente in due direzioni: chi intende donna come la divina sapienza o potenza (a cui *ritorna* la virtù dopo il suo viaggio in terra); altri intendono *donna* come l'anima dell'uomo (a cui si volge la virtù) che della virtù ha la signoria mediante l'uso dell'intelletto e della volontà dati da Dio all'uomo.

34. *lieta va...*: è il viaggio della virtù in terra. Tutto è descritto, dalla partenza alla permanenza in terra in termini di letizia (*lietamente... lieta... lietamente*).

35. *ovra... vassallaggio*: « mette in opera le qualità proprie del buon vassallo ».

36. *corto vïaggio*: è la vita dell'uomo; « le vite son corte » si legge in *Par.*, XVI, 81.

38. La virtù, per la sua origine celeste, tanto ripugna alla morte che questa non si cura di lei; che è estensibile all'uomo che possiede virtù, in opposizione a quanto è detto al v. 26.

40. *misura*: è il giusto mezzo dell'etica aristotelica che caratterizza la collocazione della virtù. Contini interpreta come « discrezione », rifacendosi al provenzale *mezura*.

41. Solamente la virtù che è ancella (*al suo fattor... sottana*) fa l'uomo padrone di se stesso e libero nelle proprie azioni. Si profila la situazione paradossale di una serva che rende signori, ripresa all'inizio della stanza seguente.

43-44. Chi s'allontana dalla virtù (*cotal serva*) diviene servo, non di un signore ma di un vile servo (il vizio); « *vil servo* » è « tipica formula guittoniana » (Contini).

45-47. Vedete quanto costa a chi s'allontana dalla virtù, se calcolate (*ragionate*) il doppio danno di perdere la signoria sopra di sè e di degradarsi al servizio di un vil servo.

se ragionate l'uno e l'altro danno,
a chi da lei si svia:
questo servo signor tant'è protervo
che gli occhi ch'a la mente lume fanno,
50 chiusi per lui si stanno,
sì che gir ne convene a colui posta,
ch'adocchia pur follia.
Ma perché lo meo dire util vi sia,
discenderò del tutto
55 in parte ed in costrutto
più lieve, sì che men grave s'intenda:
ché rado sotto benda
parola oscura giugne ad intelletto;
per che parlar con voi si vole aperto:
60 ma questo vo' per merto,
per voi, non per me certo,

48. *tant'è protervo*: come è proprio di un servo (qui, il vizio) che si fa padrone.

49. *gli occhi... fanno*: gli occhi dell'intelletto, della parte razionale dell'uomo.

50. *per lui*: a causa del vizio che signoreggia.

51. *a colui posta*: « a suo piacere ».

52. *adocchia pur*: « guarda soltanto »; cfr. *Inf.*, XV, 22 e XVIII, 123, dove il termine acquista il significato di un guardare insistentemente e, quasi, golosamente, con desiderio acuto; *follia*: è ciò che va fuori dei confini della retta ragione.

53. *util vi sia*: una conferma che il discorso della canzone non è del genere teoretico dottrinale, ma pratico, volto a rimuovere dal vizio.

54-55. Il poeta annuncia che si appresta a scendere dall'universale (il *tutto*) al particolare (la *parte*) ed in una forma dell'espressione verbale (*costrutto*; e per le diverse forme della *constructio* si veda *V. E.*, II, VI, 2) *più lieve*: « meno elaborata, più facile » all'intendimento (e si pensa, per contrasto, alla irta frequenza, subito sopra, di paronomasie (servo, serva; occhi, adocchi).

57. *sotto benda*: può essere il velo dell'allegoria o almeno di una *constructio* troppo ardua e oscura; o anche, la benda come ornamento del volto femminile, che suonerebbe condiscendenza al più debole intendimento delle donne; così (ricorda Barbi-Pernicone) l'intende, quasi glossando, Cecco d'Ascoli: « Rade volte, come disse Dante / s'intende sottil cosa sotto benna » (*Acerba*, IV, LX, 4397-98).

59. *per che*: « per la qual cosa »; *si vole*: « conviene, si deve »; *aperto*: « chiaramente, senza veli » (che farebbe propendere per la prima interpretazione del v. 57).

60. *per merto*: « ricompensa » (è quella indicata al v. 62) per il mio accondiscendere al discorso *più lieve*.

61. *per voi... certo*: la ricompensa tornerà a vantaggio delle donne, non del poeta.

ch'abbiate a vil ciascuno e a dispetto,
ché simiglianza fa nascer diletto.
Chi è servo è come quello ch'è seguace
ratto a segnore, e non sa dove vada, 65
per dolorosa strada:
come l'avaro seguitando avere,
ch'a tutti segnoreggia.
Corre l'avaro, ma più fugge pace:
oh mente cieca, che non pò vedere 70
lo suo folle volere
che 'l numero, ch'ognora a passar bada,
che 'nfinito vaneggia.
Ecco giunta colei che ne pareggia:
dimmi, che hai tu fatto, 75
cieco avaro disfatto?
Rispondimi, se puoi, altro che « Nulla ».
Maladetta tua culla,

62. «che riteniate ogni uomo vile (non nobile, servo) e lo disprezziate». È lo stesso invito ammonitorio del v. 15 (*voi non dovreste amare*) e poi del v. 129 (*perché l'aggiate in ira*).

63. Il *diletto* (il piacere dello stare insieme).

64-66. Si torna al tema dell'uomo come *servo di vil servo*, qui rappresentato nell'atto di correre rapidamente dietro al suo signore per un cammino doloroso di cui non vede la meta.

67-68. Subito, per fedeltà al programma del « parlare aperto », si passa all'esemplificazione dell'avaro, che corre dietro all'*avere*, padrone ormai di tutti. Questa e le due stanze successive sono dedicate alla descrizione dell'avaro, contraffazione e contraddizione vivente della virtù della liberalità.

71. *lo suo folle volere*: « la sua volontà folle » (fuor di retta ragione) è soggetto di *non po' vedere*.

72-73. Nella sua folle corsa l'avaro non vede altro che il numero, la quantità di denaro che egli vuole sempre superare, e che è invece infinita e come tale « *vaneggia* », è imprendibile; cfr. *Conv.*, III, xv, 9: « imperò che desidererebbe sé sempre desiderare e non compiere mai suo desiderio (e in questo errore cade l'avaro maledetto, e non s'accorge che desidera sé sempre desiderare, andando dietro al numero impossibile a giugnere) ».

74. *colei*: « la morte ».

75. Il poeta passa, con improvviso movimento sintattico, all'apostrofe, che dà risalto ai versi che seguono, dove l'argomentazione contro l'avarizia si tradurrà tutta in immagini di fisica evidenza; *che hai tu fatto?*: « quale opera buona hai compiuta? ».

76. *disfatto*: è forma frequente in Dante a significare la distruzione operata dalla morte; cfr. *È m'incresce*, v. 9 e *Inf.*, VI, 42: *Tu fosti prima ch'io disfatto, fatto.*

78. La maledizione abbraccia a ritroso tutta la vita dell'avaro, dalla morte (*colei che ne pareggia*) alla *culla*, maledetta perché blandì i sonni di un bimbo destinato alla servitù del vizio.

che lusingò cotanti sonni invano;
80 maladetto lo tuo perduto pane,
che non si perde al cane:
ché da sera e da mane
hai raunato e stretto ad ambo mano
ciò che sì tosto si rifà lontano.

85 Come con dismisura si rauna,
così con dismisura si distringe:
questo è quello che pinge
molti in servaggio; e s'alcun si difende,
non è sanza gran briga.
90 Morte, che fai? che fai, fera Fortuna,
che non solvete quel che non si spende?
se 'l fate, a cui si rende?
Non so, poscia che tal cerchio ne cinge
che di là su ne riga.
95 Colpa è de la ragion che nol gastiga.
Se vol dire « I' son presa »,
ah com poca difesa

80-81. « Maledetto il pane mangiato da te che è perduto, mentre non lo è quello dato al cane, poiché questi è utile ».

83. *ad ambo mano*: « con ambo le mani »; l'uso di *mano* come plurale è insolito in Dante e deriva dall'uso dialettale.

84. « il denaro che tosto si allontana », perché il suo « numero... infinito vaneggia ».

85. In questa stanza si passa dall'avarizia come avidità nel prendere (*si rauna*) all'avarizia come avidità nel tenere (*si distringe*). In entrambi i casi è la *dismisura* che caratterizza il comportamento dell'avaro.

88. *si difende*: « resiste » alla tentazione del prendere e del tenere che spinge molti in servitù.

89. *briga*: « lotta, faticosa opposizione ».

90. L'apostrofe si volge ora alla Morte e alla Fortuna.

91. *non solvete*: « non liberate, distribuite mettendo in circolazione ».

92. « E se distribuite, a chi rendete » ciò che è dannosamente accumulato?

93-94. Il poeta non sa rispondere, poiché l'umana comprensione è sottoposta a un limite (*tal cerchio ne cinge*) tracciato *di là su*, da Dio. È comunque implicito nel discorso un atteggiamento pessimistico e una concezione della *fera Fortuna* ancora lontana da quella di *Inf.*, VII, dove la Fortuna è definita invece « general ministra e duce » governata da Dio per il bene dell'uomo.

96. *Se vol dire*: il sogg. è *ragione*, che dichiara a sua discolpa di essere dominata (*I' son presa*).

97. *com* per « come » è già nel sonetto a Dante da Maiano, *Savete giudicar*, v. 4 e ritorna in *Purg.*, XI, 92.

mostra segnore a cui servo sormonta.
Qui si raddoppia l'onta,
se ben si guarda là dov'io addito, 100
falsi animali, a voi ed altrui crudi,
che vedete gir nudi
per colli e per paludi
omini innanzi cui vizio è fuggito,
e voi tenete vil fango vestito. 105

Fassi dinanzi da l'avaro volto
vertù, che i suoi nimici a pace invita,
con matera pulita,
per allettarlo a sé; ma poco vale,
ché sempre fugge l'esca. 110
Poi che girato l'ha chiamando molto,
gitta 'l pasto ver' lui, tanto glien cale;
ma quei non v'apre l'ale:
e se pur vene quand'ell'è partita,
tanto par che li 'ncresca 115
come ciò possa dar, sì che non esca
dal benefizio loda.
I' vo' che ciascun m'oda:

98. Si vedano sopra i vv. 25-43.

99. L'onta si fa doppia, per quel ch'è detto subito dopo.

101. *falsi animali*: tali non per natura, ma perché fattisi bestie in sembianza umana, come è detto al v. 23; *crudi*: « crudeli », divenuti avversi a voi stessi e agli altri.

103. *per colli e per paludi*: per i luoghi più disagevoli.

105. *vil fango vestito*: in contrasto con l'ingiusta nudità degli *omini*, i falsi animali portano vestito il loro vile corpo; altri riferiscono *vil fango* al vizio, ma verrebbe così a perdersi il parallelismo tra *nudi* e *vestiti*.

106-110. La virtù, senza risultato, si presenta dinanzi al volto dell'avaro per allettarlo a sé con *materia pulita*, cioè con l'*esca* della buona occasione; ma questi fugge l'esca. La virtù è qui presentata come un falconiere che cerca di smuovere il falco ritroso, come risulterà più chiaro nei versi seguenti che si riferiscono, per metafora, all'arte di uccellare.

111-113. La virtù, dopo averlo lungamente lusingato, con la *matera pulita* dell'*esca*, gli getta il pasto, gli mette davanti agli occhi l'opportunità per un'azione liberale, tanto gli sta a cuore; ma l'avaro, falco restio e imbastardito, non *v'apre l'ale*, non si lascia attirare.

114. *se pur vene*...: se pure l'avaro si accosta al pasto, quando la virtù si è allontanata.

115-117. coglie con tanto rincrescimento l'occasione offertagli del dare, elargisce con tanto dispiacere, al punto che non possa nascere lode dell'opera buona, al punto che essa non riesca gradita né all'avaro, né agli altri.

chi con tardare e chi con vana vista,
120 chi con sembianza trista,
volge il donare in vender tanto caro
quanto sa sol chi tal compera paga.
Volete udir se piaga?
Tanto chi prende smaga
125 che 'l negar poscia non li pare amaro.
Così altrui e sé concia l'avaro.

Disvelato v'ho, donne, in alcun membro
la viltà de la gente che vi mira,
perché l'aggiate in ira;
130 ma troppo è più ancor quel che s'asconde
perché a dicerne è lado.
In ciascun è di ciascun vizio assembro,
per che amistà nel mondo si confonde:
ché l'amorose fronde
135 di radice di ben altro ben tira,
poi sol simile è in grado.

119-122. L'avaro stravolge il denaro elargito in un *vender tanto caro*, o perché riluttante e tardivo o perché agisce con vana ostentazione o con evidente rincrescimento, come sa il ricevente bisognoso che deve pagare tal *compera*

123. *piaga*: « produce piaga, dolore »; il sogg. è l'avaro; per altri il donare.

124. *smaga*: « disillude, umilia ».

125. *che 'l negar... amaro*: che non gli pare amaro poi il rifiuto. Il sogg. è il ricevente che dopo tanta umiliazione preferisce poi rifiutare l'elargizione. Altri riferiscono il *negar* al donante, nel senso che colui che chiede e si vede rifiutato il beneficio subisce un'umiliazione meno dolorosa che l'essere beneficato nella maniera sopra descritta.

126. *Così... concia*: « riduce in questo cattivo stato »; cfr. *Chi guarderà già mai*, v. 3.

127. *in alcun membro*: « parzialmente » e, nella fattispecie, quanto all'avarizia, come s'era impegnato di fare ai vv. 54-55.

129. *ira*: « disdegno, fastidio », non propriamente odio.

130. *quel che s'asconde*: « quel nascondo, che non dico ».

131. *perché... lado*: « perché parlarne sarebbe cosa laida ».

132. *In ciascun... assembro*: « in ciascun è compresenza, raduno di ogni vizio »; *assembro* da *assembrare*, adunarsi.

133. « sì che nel mondo l'amicizia è travisata », derivando quella « vera e perfetta e perpetua » solo da « onestade » come è detto in *Conv.*, III, XI, 9.

134-136. « un altro bene (la virtù degli uomini) tira l'amorose fronde (l'amicizia amorosa) dalla radice di un bene (la bellezza femminile) poiché solo ciò che è simile è gradevole ». È un discorso, diremmo oggi, sulle affinità elettive, secondo quanto è detto nei vv. 11-14.

Vedete come conchiudendo vado:
che non dee creder quella
cui par bene esser bella,
esser amata da questi cotali; 140
che se beltà tra i mali
volemo annumerar, creder si pòne,
chiamando amore appetito di fera.
Oh cotal donna pera
che sua biltà dischiera 145
da natural bontà per tal cagione,
e crede amor fuor d'orto di ragione.

Canzone, presso di qui è una donna
ch'è del nostro paese;
bella, saggia e cortese 150
la chiaman tutti, e neun se n'accorge
quando suo nome porge,
Bianca, Giovanna, Contessa chiamando:
a costei te ne va' chiusa ed onesta;

139-140. *cui... bella*: quella « alla quale l'essere bella pare un bene » e non deve quindi credere all'amore di « questi cotali » privi di virtù.

141-143. « se beltà è annoverata tra i mali, allora si può credere a questo amore, definendo l'amore appetito bestiale » e quindi bene adatto all'uomo *mala bestia* del v. 23; *pòne*: « può » con epitesi, come in *Inf.*, XI, 31.

145. *dischiera*: « disgiunge ».

146. *natural bontà*: è la « virtù naturale »; *per tal cagione*: quella denunciata nei vv. 141-143.

147. *e crede amor fuor d'orto di ragione*: « che amore (si ricordino l'amorose fronde del v. 134) possa fiorire fuori dei confini della ragione ».

149. *ch'è del nostro paese*: dunque fiorentina.

151-153. *e neun se n'accorge*: inconsapevolmente la chiamano *bella*, *saggia* e *cortese* quando pronunciano il suo nome che è Bianca, Giovanna e Contessa, applicando così, senza saperlo, il principio del *nomina sunt consequentia rerum* (cfr. *V. N.*, XIII, 4). In questa triplice *interpretatio nominis*, Bianca significherà bella, perché « Bianchezza è uno colore pieno di luce corporale più che nullo altro » (*Conv.*, IV, XXII, 17); Giovanna, « piena di grazia » e quindi di sapienza, come si afferma in *Par.*, XII, 80-81 (« Oh madre sua veramente Giovanna / se interpretata val come si dice » sulla scorta dell'etimologie derivate da Isidoro e da Uguccione); Contessa varrà « cortese », come vuole il titolo nobiliare; ed era anche nome proprio, « per tributo onomastico alla Matelda famosa » (Del Lungo). In questa Bianca Giovanna si può riconoscere la figlia del conte Guido Novello di Poppi. Agli inizi dell'esilio Dante fu nel Casentino presso i Conti Guidi e potè qui conoscere la donna e dedicarle questa canzone della liberalità.

154. *chiusa ed onesta*: « con raccolta riservatezza e con dignità ».

155 prima con lei t'arresta,
prima a lei manifesta
quel che tu se' e quel per ch'io ti mando;
poi seguirai secondo suo comando.

50 - Cino da Pistoia a Dante.

Dante, quando per caso s'abbandona
lo disio amoroso de la speme

156-157. La riservatezza della canzone s'apra a lei prima che ad ogni altro, manifestando se stessa, la sua *sententia* e lo scopo per il quale è inviata.
158. *seguirai*: « proseguirai il tuo cammino tra la gente ».

[50] A una prima fase della corrispondenza poetica tra Cino e Dante si aggiunge una seconda che si colloca negli anni dell'esilio ed è documentata dai sonetti che seguono. Nel suo sonetto Cino pone a Dante la questione: se il desiderio amoroso, quando una passione è esaurita, possa rivolgersi ad un'altra persona. Egli inclinerebbe a rispondere positivamente, sulla base della propria esperienza (« quella ch'è maestra / di tutte cose »), ma vuole una conferma dall'amico.

La risposta di Dante (*Io sono stato*) è per le rime, è una conferma e sottolinea l'invincibilità dell'amore, del quale si dice che può colpire con nuovi sproni e mutare di oggetto, ma che non tollera resistenza di libero arbitrio. Se Cino si appella alla propria esperienza, Dante può ben corroborarlo con la sua, che ebbe inizio sin dal nono anno di vita.

Questo sonetto Dante inviò a Cino con la epistola accompagnatoria *Exulanti pistoriensi Florentinus exul immeritus* (III), che riprende il tema e rafforza gli argomenti *a posteriori* dell'esperienza addotti nel sonetto con quelli *a priori* della ragione e della *auctoritas* d'Ovidio. Il sonetto dantesco è una variazione sul tema dell'*omnia vincit amor* e una ripresa (in termini estremi, anche se con una certa leggerezza convenzionale) del fatalismo erotico-cortese. Per questa ragione e per il riferimento a Beatrice (v. 2) che sembra includere la « gentilissima » entro un cerchio d'esperienza e dottrina unilateralmente erotiche e cortesi, questo testo, posteriore all'esilio, pone questioni di rilievo per la storia interna delle *Rime* (cfr. Foster-Boyde), che a quest'altezza cronologica sembrano ormai lontane da quell'esperienza e da quella dottrina. L'epistola dantesca e la condizione di esilio di entrambi i poeti consentono di fissare i termini di composizione di questa corrispondenza poetica tra il 1303 e il 1306.

1-2. La difficoltà del testo (e la varietà delle interpretazioni) si accumulano già su questi primi due versi e si estendono alle due quartine, oscure non tanto per eccesso di dottrina o per allusioni ermetiche, quanto per una evidente volontà di dettato artificioso e dotto; *per caso*: « per un evento che si verifica »; *s'abbandona... de la speme*: « il desiderio amoroso si abbandona, cede alla speranza », come in *Inf.*, II, 34 « se del venire io m'abbandono » (secondo la proposta di Contini) ma l'interpretazione fededegna di Dante nel par. 2 dell'*Ep.* 3 e il senso complessivo delle due quartine richiedono che il *caso* s'intenda non come l'accendersi di una

che nascer fanno gli occhi del bel seme
di quel piacer che dentro si ragiona, 4
i' dico, poi se morte le perdona
e Amore tienla più de le due estreme,
che l'alma sola, la qual più non teme,
si può ben trasformar d'altra persona. 8

E ciò mi fa dir quella ch'è maestra
di tutte cose, per quel ch'i' sent'anco
entrato, lasso, per la mia fenestra. 11
Ma prima che m'uccida il nero e il bianco,
da te, che sei stato dentro ed extra,
vorre' saper se 'l mi' creder è manco. 14

speranza, ma come il verificarsi dell'esaurimento di una passione amorosa che pone la questione del passaggio ad un'altra. Sarà dunque meglio intendere col Pézard (*De passione in passionem*, «L'Alighieri», I, 1960) «quando il desiderio amoroso rinunzia alla speranza» o anche «quando si abbandona (passivo imp. per «viene abbandonato») il desiderio amoroso della speranza» che è speranza del godimento amoroso.

3. *che nascer fanno gli occhi*: *che* sembra riferito al *disio amoroso* (non alla *speme*, secondo l'interpretazione comune) per il rapporto convenzionale occhi della donna-desio amoroso; *del bel seme*: «della bella donna», che è *seme* del *piacer*.

4. *dentro si ragiona*: «ragiona dentro, nella mente», secondo il processo convenzionale dagli occhi al cuore e, infine, alla mente, che è luogo del pensamento amoroso.

5-6. È il passo più oscuro e discusso; *se morte le perdona*: «se la morte risparmia la speranza», le consente di sopravvivere, anche senza oggetto; *Amore tienla più de le due estreme*: «l'Amore la governa, la tiene in suo potere più che le due estreme»; *le due estreme* (soggetto) potrebbero essere la vita e la morte, le Parche della fine (Lachesi e Atropo), la folle Confidenza e il folle Amore che hanno al giusto mezzo la speranza, gelo e calore (secondo le proposte, per tentativi, di Barbi-Pernicone, Contini, Pézard, Foster-Boyde), o, anche, la nascita e la morte.

7. *l'alma sola*: «privata di passione», ma sempre capace, in potenza, di «disio».

8. *trasformar d'altra persona*: «informarsi, dare al suo disio la forma di altra persona»; *transformarsi de passione in passionem... secundum eandem potentiam et obiecta diversa numero sed non specie*», parafrasa Dante nell'epistola.

9. *quella ch'è maestra*: l'esperienza.

10. *quel*: Amore; *anco*: «ancora una volta».

11. *fenestra*: «gli occhi».

12. *il nero e il bianco*: «le due fazioni dei neri e dei bianchi»; il Pézard intende il nero e il bianco degli occhi della donna, e potrebbe essere il primo senso che non esclude quello traslato e politico. I Neri, cui Cino apparteneva, perdettero il potere in Pistoia nel maggio 1301 e lo ripresero soltanto nell'aprile del 1306.

13. *dentro ed extra*: «dentro e fuori», alludendo all'esilio di Dante, o «dentro e fuori» della passione amorosa, con una esperienza che confe-

50 a - Dante a Cino.

Io sono stato con Amore insieme
da la circulazion del sol mia nona,
e so com'egli affrena e come sprona,
4 e come sotto lui si ride e geme.
Chi ragione o virtù contra gli sprieme,
fa come que' che 'n la tempesta sona,
credendo far colà dove si tona
8 esser le guerre de' vapori sceme.

Però nel cerchio de la sua palestra
liber arbitrio già mai non fu franco,
11 sì che consiglio invan vi si balestra.
Ben può con nuovi spron' punger lo fianco,
e qual che sia 'l piacer ch'ora n'addestra,
14 seguitar si convien, se l'altro è stanco.

risce autorevolezza. Forse, come per il v. 12, è opportuno mantenere l'ambiguità; il verso, in manoscritti autorevoli, reca la lezione oscura: *Dante in quine stare dentro ed estra.*

14. *manco*: « difettoso » e quindi erroneo, almeno in parte.

[50 a] 2. *da la circulazion... nona*: « a partire dal mio nono anno di vita »; l'allusione è a Beatrice, quasi per citazione dalla *V. N.*, II, 1.

5. *ragione o virtù*: indicati come antagonisti di Amore, poiché qui si parla dell'amore non in quanto nasce « di veritade e di virtude » (*Conv.*, III, III, 12), ma in quanto ha sede nella *potentia concupiscibilis* (cfr. *Ep.*, 3, par. 3); *sprieme*: « mette fuori, oppone ».

6. *sona*: « suona (le campane) » per mettere fine alle tempeste, per vana credulità. Cecco d'Ascoli (*Acerba*, IV, 6-8) sostiene polemicamente l'efficacia di questa usanza: « Perché d'estate ne le gran tempeste / la gente suona a stormo le campane?... / Questo segreto non conobbe Dante ».

8. *guerre de' vapori*: il tuono (e la tempesta di cui quello è segnale) è causato, secondo quanto spiega Aristotele (*Meteorologica*, II, 9), dallo scontrarsi dei « vapori secchi » con gli « umidi ».

10. *liber arbitrio*: la stessa espressione è di Marco Lombardo in *Purg.*, XVI, 71, ma con conclusioni opposte.

11. *sì che... vi si balestra*: « invano si scagliano contro i dardi della balestra della ragione »; *balestra* è termine che rientra nel campo metaforico della *palestra* del v. 9. Il comm. Foster-Boyde osserva che un confronto di questo passo con *Purg.*, XVIII, 40-74 manifesta una netta contraddizione, tanto da consentire l'ipotesi che i versi del poema, che celebrano l'*innata libertate*, siano stati scritti avendo in mente questi, quasi per una implicita palinodia.

13. *piacer*: il piacere legato alla passione amorosa (quello del v. 4 del sonetto di Cino), non la « bellezza » della donna, che sembra esclusa dallo *stanco* del verso seguente (Barbi: « *stanco* può essere il sentimento

51 - Cino da Pistoia al marchese Moroello Malaspina.

Cercando di trovar minera in oro
di quel valor cui gentilezza inchina,
punto m'ha 'l cor, marchese, mala spina,
in guisa che, versando il sangue, i' moro. 4
E più per quel ched i' non trovo ploro
che per la vita natural che fina:
cotal pianeta, lasso, mi destina
che dov'io perdo volentier dimoro. 8

amoroso, non già il bel viso della persona amata »); *n'addestra*: « ci sta alla destra, ci guida ».

14. *stanco*: « stancato, esaurito ».

[51] I due sonetti che seguono, di Cino e di Dante, sono assai vicini ai due che precedono, nel tempo e nel tema. Cino, rivolgendosi al marchese Malaspina, lo informa che nella sua ricerca di un degno amore si è imbattuto in una *mala spina* che l'ha punto mortalmente. E vorrebbe fornirgli più precise notizie se non temesse che le sue pene diano una gioia maligna al suo destinatario.

Moroello, per mano di Dante, risponde con un elogio preliminare della poesia di Cino, per poi rimproverargli la volubilità del cuore: questa gli impedisce di trovare il *tesoro* che cerca, come invece non avviene a lui stesso. Questo sonetto dantesco risponde con una invenzione di antitesi puntigliosamente simmetriche, che si estendono, oltre che alle rime, al lessico e al campo metaforico – oro, tesoro – in cui si colloca il discorso di entrambi sul perfetto amore.

Questo scambio di sonetti per le rime risale con ogni probabilità allo stesso periodo dei due precedenti, agli anni cioè dell'esilio di Cino (1303-06) e della permanenza di Dante alla corte dei Malaspina in Lunigiana (1306-07). Qui Dante poté anche avere funzioni di epistolografo, come ebbe più tardi presso i conti Guidi, come attestano le *Epistole*. Il marchese Moroello di Giovagallo, in nome del quale Dante risponde, è lo stesso al quale il poeta, appena lasciata la sua corte, invierà l'epistola quarta accompagnatoria della canzone *Amor da che convien* a lui dedicata.

1. *minera in oro*: « minerale d'oro »; *minera* è termine del linguaggio scientifico largamente usato nella seconda metà del Duecento, in prosa e in versi (nello stesso significato in Guinizzelli *Al cor gentil* « com'adamas del ferro in la minera »).

2. *di quel valor*: l'Amore o la virtù d'Amore; *cui gentilezza inchina*: « al quale il cuore gentile rende omaggio ».

4. *moro*: è gioco di parole allusivo al nome di Moroello, come nel verso precedente la *mala spina*.

5-6. Per questa vana ricerca Cino piange più che per la vita fisica che sta per finire; *fina*: « finisce »: è provenzalismo attestato nella poesia e nella prosa del tempo, in Guittone, nel *Detto d'amore* e nel *Fiore* e in altre rime dello stesso Cino.

8. *dov'io... dimoro*: « m'innamoro di chi non può farmi felice » (Contini), perché non è *minera in oro*; altri interpretano « dove sono sconfitto, vinto », ma qui si parla piuttosto di amore meno degno, in perdita, che di amore non corrisposto, come si ricava anche dal sonetto di risposta.

E più le pene mie vi farie conte,
se non ched i' non vo' che troppa gioia
11 *vo' concepiate di ciò che m'è noia.*
Ben poria il mio segnor, unzi ch'io moia,
far convertir in oro duro monte,
14 *c'ha fatto già di marmo nascer fonte.*

51 a - Dante a Cino.

Degno fa voi trovare ogni tesoro
la voce vostra sì dolce e latina,
ma volgibile cor ven disvicina,
4 ove stecco d'Amor mai non fe' foro.
Io, che trafitto sono in ogni poro
del prun che con sospir' si medicina,

9-11. Ciò che è tormento (*noia*) per Cino, può essere cagione di *troppa gioia* al marchese. Questa *gioia* sarà un'iperbole per significare la prevedibile soddisfazione di Moroello nel ricevere un'ulteriore conferma a un suo giudizio di leggerezza e volubilità.

12. *il mio segnor*: l'Amore.

13. *in oro*: il discorso chiude sulla metafora d'apertura; *duro monte*: è evidente riferimento alla donna, la cui durezza dovrebbe mutarsi in perfetto amore; ma i termini del mutamento – durezza in oro – sono almeno impropri.

14. *di marmo nascer fonte*: « lacrime di passione da un uomo impietrito dal dolore (Cino stesso) » (Contini); e si pensa all'*uom di marmo* che chiude la prima delle petrose, ma anche al Dio che per mano di Mosé fece scaturire acqua dalle rocce dell'Horeb.

[51 a] 1. L'esordio del sonetto riprende la metafora iniziale di quello ciniano, la ricerca dell'oro.

2. *la voce vostra*: soggetto; *sì dolce*: ritorna qui, per la parte che compete al pistoiese, il giudizio di *V. E.*, I, x, 4 sulla coppia Cino-Dante, i quali « dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt » (dove il *dolce* è appunto riferito a Cino poeta d'amore); *latina*: « chiara » (cfr. *Par.*, III, 63), ma forse anche « pura » linguisticamente.

3. *volgibile*: « volubile, leggero e incostante ». All'elogio letterario fa seguito il rimprovero etico, sulla nota della leggerezza (cfr. *Conv.*, III, 1, 2); *disvicina*: « allontana » (*dis* è prefisso privativo e negativo, come in *discoloro* del v. 8).

4. *stecco*: è la *mala spina* di Cino; *foco*: « ferita » (cfr. *Purg.*, V, 73). Tutto il verso è adoperato a smentire con energica *brevitas* i vv. 3-4 del sonetto ciniano.

6. *del prun*: « dal pruno », che è pianta selvatica e spinosa. Qui il tutto sta per la parte, per la *spina* e lo *stecco*; *si medicina*: è provenzalismo per « si medica ».

pur trovo la minera in cui s'affina
quella virtù per cui mi discoloro. 8

Non è colpa del sol se l'orba fronte
nol vede quando scende e quando poia,
ma de la condizion malvagia e croia. 11
S'i' vi vedesse uscir de gli occhi ploia
per prova fare a le parole conte,
non mi porreste di sospetto in ponte. 14

52 - Dante a Cino.

Io mi credea del tutto esser partito
da queste nostre rime, messer Cino,

7. *pur trovo*: rinvia, per contrasto, al v. 5 di Cino: *non trovo*.
8. *virtù*: è la potenza d'amore.
9. *l'orba fronte*: « la fronte orbata » del cieco.
10. *poia*: è forma siculo-provenzale, da cui *poggia*, « sale » (cfr. *Io son venuto*, 24).
11. *croia*: dal prov. *croi* (« duro, non cedevole »); qui in coppia con *malvagia* varrà piuttosto « triste, infelice », come in Jacopo da Lentini, *Dal core mi vene*, 139: « La vita mia è croia / sanza voi vedendo ».
12. *ploia*: « pioggia » (dal prov. *ploja*).
13. *per prova... conte*: « per confermare le parole esperte e raffinate » di Cino.
14. *non mi porreste di sospetto in ponte*: « non mi mettereste in condizione di dubbio » (*mettere in ponte* è locuzione comune per significare « porre nell'incertezza »). Tutto il periodo significherà dunque: « Non avrei dubbi, anche se piangeste, sulla insincerità delle vostre parole ».

[52] Questo sonetto di Dante a Cino, seguito dalla risposta dell'amico, è forse l'ultima testimonianza di corrispondenza poetica fra i due ed ha ancora per tema il « volgibile cor » di Cino. Al rimprovero di Dante per la volubilità amorosa dell'amico, affettuoso e quasi parentetico (il poeta dichiara infatti di concedersi solo per eccezione a « queste nostre rime », che saranno poi la poesia amorosa e un estremo prolungamento dei *dolci detti* stilnovistici), Cino risponde per le rime, affermando che una sola è la donna da lui amata e lontana e che la sua volubilità apparente è dovuta alla ricerca in ogni altra di qualche somiglianza di beltà che gli ricordi la sua unica e dispietata. I due sonetti per la stretta affinità di contenuto e per l'accenno al *greve essilio* di Cino che sembra ancora durare debbono ritenersi molto vicini nel tempo, che sarà tra il 1304-1305 (essendo Cino tornato in patria nel 1306).

1. *esser partito*: « essermi allontanato » o « diviso, separato ».
2. *queste nostre rime*: sono le rime amorose, del dolce stile. Ritorneranno nell'ultimo verso nei *dolci detti* riconosciuti a Cino (in coerenza con *V. E.* che gli conferisce la palma nella poesia d'amore, riservando a Dante quella della rettitudine).

ché si conviene omai altro cammino
4 a la mia nave più lungi dal lito;
ma perch'i' ho di voi più volte udito
che pigliar vi lasciate a ogni uncino,
piacemi di prestare un pocolino
8 a questa penna lo stancato dito.

Chi s'innamora sì come voi fate,
or qua or là, e sé lega e dissolve,
11 mostra ch'Amor leggermente il saetti.
Però, se leggier cor così vi volve,
priego che con vertù il correggiate,
14 sì che s'accordi i fatti a' dolci detti.

52 a - Cino a Dante.

Poi ch'i' fu', Dante, dal mio natal sito
fatto per greve essilio pellegrino

4. *a la mia nave... lito*: è possibile un'interpretazione biografica e la nave significherà allora la vita di Dante giunta alla matura giovinezza, *più lungi dal lito*; ma è possibile un'interpretazione strettamente letteraria legando direttamente *più lungi dal lito* ad *altro cammino* (come anche la sintassi sembra suggerire) e la nave sarà allora metafora non della vita, ma dell'attività letteraria volta ormai a più alte imprese. Sono gli anni del *Convivio*, del *De vulgari eloquentia* (e anche degli inizi della *Commedia?*), che giustificano lo stancato dito del v. 8. Per il Maggini « quella nave ci fa pensare a un verso trionfale del *Paradiso*: *Retro al mio legno che cantando varca* » (*Dalle « Rime » alla lirica del « Paradiso » dantesco*, Firenze, 1938, p. 18), senza che se ne debba per questo dedurre che Dante fosse già all'opera per la terza cantica.

6. *a ogni uncino*: è, ovviamente, l'uncino delle diverse attrazioni muliebri che seducono Cino e « la rima ricca con Cino non sarà casuale » (Contini).

7-8. Il distico ribadisce con quel diminutivo « un pocolino » lo stile umile del sonetto e il clima giocoso della rampogna dantesca, mentre *lo stancato dito* segnala anche il contrasto fra questa breve vacanza poetica e le opere intraprese che « stancano » il dito del poeta.

11. Mostra di non essere veramente sotto la signoria d'Amore e manifesta leggerezza d'animo.

12. *vi volve*: « vi rende volubile », vi fa mutare da un amore all'altro; è il *volgibile cor* di *Degno fa voi*, v. 3.

13. *con vertù*: « con intervento virtuoso », che chiama in causa l'intelletto e la ragione contro la volubilità.

14. *s'accordi*: il verbo è al singolare, mentre il soggetto è plurale (*i fatti*); è caso unico nelle *Rime*, ma cfr. *Inf.*, VI, 86; XIII, 43 e XIX, 22; *dolci detti*: così si dirà in *Purg.*, XXVI, 112 a proposito di Guinizzelli: *li dolci detti vostri*.

e lontanato dal piacer più fino
che mai formasse il Piacer infinito, 4
io son piangendo per lo mondo gito
sdegnato del morir come meschino;
e s'ho trovato a lui simil vicino,
dett'ho che questi m'ha lo cor ferito. 8

Né da le prime braccia dispietate,
onde 'l fermato disperar m'assolve,
son mosso perch'aiuto non aspetti: 11
ch'un piacer sempre me lega ed involve,
il qual conven che a simil di beltate
in molte donne sparte mi diletti. 14

53

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia
perché la gente m'oda,

[52 a] 3. *piacer*: anche qui in senso oggettivo, « bellezza ».

5. *io son piangendo... gito*: è l'andare penoso dell'esule che dal verso si può dedurre come perdurante.

6. *sdegnato del morir... meschino*: « ignorato, trascurato anche dalla morte tant'io son meschino ». L'accenno alla morte che sdegna i miseri e gl'infelici è topico (e si veda in Barbi-Pernicone una varia documentazione).

7. *a lui*: al *piacer* del v. 3, che sarà quello di Selvaggia; *simil vicino*: una bellezza che gli si avvicina.

9. *le prime braccia dispietate*: sono le braccia di Selvaggia, che le rime di Cino ci presentano spesso crudele e senza pietà.

10. *onde... m'assolve*: « da cui mi stacca, mi separa una fondata, immutabile disperazione ».

11. *son mosso... non aspetti*: « non mi sono mai allontanato per quanto non speri soccorso ».

12. *un piacer*: « una sola bellezza mi lega e mi tiene avvinto ». Qui Cino risponde puntualmente all'accusa di volubilità mossa da Dante.

13-14. « il quale (piacere) è necessario che mi diletti similmente (*a simil*, con valore avverbiale) della beltà diffusa in molte donne diverse »

[53] Il poeta, preso d'amore non ricambiato in un luogo alpestre (*in mezzo l'Alpi*), intende descrivere alla gente, con il soccorso dello stesso Amore, lo stato dell'animo suo prossimo alla morte.

La situazione della « montanina » (così Dante stesso definisce la canzone nel congedo) è prossima a quella delle rime petrose nei suoi dati esterni, ma non per questo può essere assimilata a quell'esperienza poetica già condotta ai suoi termini estremi e ormai conclusa. Non può per ragioni di cronologia, poiché è chiara nel congedo l'allusione allo stato di esilio; e neppure per ragioni di invenzione e di stile, poiché alla tendenza esteriorizzante delle petrose, che traducono l'evento in equivalenze di fisica

e mostri me d'ogni vertute spento,
dammi savere a pianger come voglia,
5 sì che 'l duol che si snoda
portin le mie parole com'io 'l sento.
Tu vo' ch'io muoia, e io ne son contento:
ma chi mi scuserà, s'io non so dire
ciò che mi fai sentire?
10 chi crederà ch'io sia omai sì colto?

evidenza, qui si oppone una tendenza interiorizzante volta a descrivere analiticamente gli effetti psicologici della vicenda; al conflitto violento e a distanza ravvicinata s'oppone una netta distanza tra la donna e l'amante, uno spazio in cui si inserisce il poeta come testimone amoroso di quegli effetti; alla descrizione assoluta e solitaria si oppone l'intenzione di porgere i lineamenti della vicenda alla considerazione della gente (*perché la gente m'oda*) in un discorso diffuso.

« La montanina sta alle petrose come il psicologismo analitico sta al tecnicismo verbale » ha scritto felicemente Contini che parla a questo proposito di un « secondo stilnovismo ». E infatti per la via della interiorizzazione psicologica e per la riduzione della presenza della donna alla sua *figura* interna all'immaginazione del poeta, ritornano nella canzone accenti stilnovistici e arcaici della tradizione ortodossa della lirica cortese. La novità e la differenza della canzone stanno nel passaggio dal sistema tragico alla costruzione retorica, nel tentativo dantesco di costruire uno schema retorico della situazione dell'amore non corrisposto e del legame amore-morte, che può ripetersi e moltiplicarsi in una indefinita varietà di descrizioni verbali.

« L'avvento del Petrarca è subito oltre, ma sulla stessa via » scrive Bàrberi Squarotti nella sua lettura magistrale del testo (cfr. *La canzone « montanina »* in L'*artificio dell'eternità*, Verona, 1972, pp. 157-185).

La « montanina » è inviata al Marchese Moroello Malaspina con una lettera accompagnatoria (la IV) nella quale si informa il destinatario di questa nuova apparizione muliebre, *ceu fulgor descendens*, con terrore di tuono, sì che *Amor terribilis et imperiosus* tiene il poeta, distogliendolo dagli studi e dalle più gravi meditazioni e tenendolo come in catene, subito dopo aver lasciato la corte ospitale. Di qui si può dedurre la datazione della canzone. Poiché il 6 ottobre del 1306 Dante è in Lunigiana per definire la pace tra i Malaspina e il vescovo di Luni, la canzone deve essere collocata dopo quella data, intorno al 1307 o, al più, nei primi del 1308.

3. *d'ogni vertute spento*: « privato d'ogni forza » per resistere; la memoria va, per differenza, al *d'ogni guizzo stanco* di *Così nel mio parlar*, v. 43 e, per analogia, alle parole dell'Epistola a Moroello « Regnat itaque Amor in me, nulla refragrante virtute ».

4. *dammi savere... voglia*: « dammi capacità di esprimere un pianto adeguato alla voglia, al bisogno che ne sento ».

5-6. « sì che le mie parole portino il dolore che si effonde in maniera adeguata al mio sentire ». È ancora la conversione del contenuto nella forma, ma non immediata come in *Così nel mio parlar*, bensì discorsiva e diffusa.

8-9. È la preoccupazione retorica del poeta testimone, non dell'amante che sta per morire.

10. *sì colto*: « così preso dalla passione amorosa ».

E se mi dài parlar quanto tormento,
fa', signor mio, che innanzi al mio morire
questa rëa per me nol possa udire:
ché, se intendesse ciò che dentro ascolto,
pietà faria men bello il suo bel volto. 15
Io non posso fuggir ch'ella non vegna
ne l'imagine mia,
se non come il pensier che la vi mena.
L'anima folle, che al suo mal s'ingegna,
com'ella è bella e ria, 20
così dipinge, e forma la sua pena;
poi la riguarda, e quando ella è ben piena
del gran disio che de li occhi le tira,
incontro a sé s'adira,
c'ha fatto il foco ond'ella trista incende. 25
Quale argomento di ragion raffrena,
ove tanta tempesta in me si gira?
L'angoscia, che non cape dentro, spira
fuor de la bocca sì ch'ella s'intende,
e anche a li occhi lor merito rende. 30

La nimica figura, che rimane

11. «Se mi concederai che le mie parole siano pari al mio tormento».

14-15. Nell'ambivalenza di amore e odio questa imprevista preoccupazione che la donna intenda il tormento che il poeta avverte nel suo cuore, è un omaggio alla bellezza di lei che la pietà non deve offuscare.

16. *non posso fuggir*: «non posso evitare».

17. *ne l'imagine*: «nell'immaginazione, nella fantasia».

18. «se non come il pensiero che ve la mena», il che «è impossibile, perché non posso non pensare, ed ogni mio pensiero è di lei» (Fraticelli).

19. *L'anima folle*: perché presa da folle amore (cfr. vv. 26-27).

21. *così dipinge*: è il *topos*, già siciliano, della figura dipinta nella mente del poeta, qui nella sua bellezza ma anche nella sua crudeltà (*com'ella è bella e ria*).

24. *l'anima folle* s'adira contro se stessa che ha acceso il fuoco per cui ella arde (*incende*).

26-27. «Quale argomento razionale può far da freno a tanto turbinare di tempesta all'interno del mio animo?». È un'interrogativa retorica da gran dittatore, che fornisce giustificazione al permanere d'amore e quindi al discorso poetico intorno ad esso.

28-30. Il tormento che si fa angoscia, affanno fisico, esce dalla bocca in forma di sospiri e dagli occhi in forma di lacrime, sì che l'angoscia stessa si fa udibile (*sì ch'ella s'intende*) ed anche visibile (*a li occhi lor merito rende*).

31. *La nimica figura*: è la figura della donna che sta dipinta nell'immaginativa come *bella e ria* dei vv. 19-21.

vittorïosa e fera
e signoreggia la vertù che vole,
vaga di se medesma andar mi fane
35 colà dov'ella è vera,
come simile a simil correr sòle.
Ben conosco che va la neve al sole,
ma più non posso: fo come colui
che, nel podere altrui,
40 va co' suoi piedi al loco ov'egli è morto.
Quando son presso, parmi udir parole
dicer: « Vie via vedrai morir costui ».
Allor mi volgo per vedere a cui
mi raccomandi; e 'ntanto sono scorto
45 da li occhi che m'ancidono a gran torto.

Qual io divegno sì ferulo, Amore,
sailo tu, e non io,
che rimani a veder me sanza vita;
e se l'anima torna poscia al core,

33. *la vertù che vole*: la facoltà volitiva, l'uso del libero arbitrio. La stessa perifrasi a designare la volontà in *Purg.*, XXI, 105 e *Par.*, VII, 25. Nell'epistola a Moroello si legge: « Amor... liberum meum ligavit arbitrium, ut non quo ego, sed quo ille vult, me verti oporteat ».

34. *vaga di se medesma*: « invaghita di se stessa ».

35. *colà dov'ella è vera*: nel luogo in cui la figura trova la sua realtà fisica, nel luogo dov'è la donna reale. È il movimento, che si risolverà per l'amante in rovina, da interno a esterno, da figura a realtà fisica.

37. « So bene che vado verso la mia dissoluzione, come la neve al sole, ma non posso far altro ». Nell'epistola: « Amor terribilis et imperiosus me tenuit ».

39. *nel podere altrui*: « in potere d'altri, nelle mani di un altro.

40. *al loco ov'egli è morto*: « al luogo della sua esecuzione ».

41. *Quando son presso*: « quando mi accosto al luogo dove la donna si trova ».

42. *dicer*: secondo Contini ha valore passivo; secondo altri (Barbi-Pernicone) *parole* è oggetto di *dicer*; più persuasiva e più semplice la interpretazione di Foster-Boyde: « parole che dicono »; *vie via*: « ben presto ». Per questo passo osserva giustamente Barbi-Pernicone: « È una situazione che ci richiama quella descritta da Dante nella *V. N.*, XIV, 4 ... L'analogia continua per buona parte della stanza seguente ».

44-45. *sono scorto / da li occhi... a gran torto*: gli occhi della donna lo guardano micidiali e lo feriscono mortalmente.

46. Si apre la stanza nella quale viene descritta la disintegrazione e lo smarrimento dello spirito per opera dell'amore.

49. *e se l'anima... al core*: « se il cuore si rianima ».

ignoranza ed oblio 50
stato è con lei, mentre ch'ella è partita.
Com'io risurgo, e miro la ferita
che mi disfece quand'io fui percosso,
confortar non mi posso
sì ch'io non triemi tutto di paura. 55
E mostra poi la faccia scolorita
qual fu quel trono che mi giunse a dosso;
che se con dolce riso è stato mosso,
lunga fïata poi rimane oscura,
perché lo spirto non si rassicura. 60

Così m'hai concio, Amore, in mezzo l'alpi,
ne la valle del fiume
lungo il qual sempre sopra me se' forte:
qui vivo e morto, come vuoi, mi palpi,

50. « La lentezza di questi fenomeni di stupore e torpore è qui confermata dal settenario » (Contini).

51. *mentre... partita*: « nel tempo ch'è rimasta separata, assente », mentre Dante era *sanza vita*.

52. *Com'io risurgo, e miro...*: quando ritornano gli spiriti vitali. È il torpido smarrimento che accompagna il ritorno alla vita e alla coscienza di ciò che è avvenuto, come si dirà poi stupendamente in *Inf.*, XXIV, 112-117.

57. *trono*: non tuono, ma « colpo di fulmine ». Contini cita a chiarimento, Guinizzelli: *Passa per li occhi come fa lo trono*. È il *fulgur descendens* dell'epistola a Moroello. Molto vicino a questa vicenda verbale di *ferita*, *percosso* e *trono* come folgore, è la definizione che si legge negli *Etimologiarum* di Isidoro: « Fulgur et fulmen, ictus caelestis iaculi, a feriendo dicti; fulgere enim ferire est atque percutere » (cit. in Foster-Boyde).

59. *rimane oscura*: la faccia rimane a lungo scura, offuscata per l'affanno e la paura.

61. *Così m'hai concio*: già gli occhi della pargoletta, in *Chi guarderà*, l'avevano *concio* sì che Dante non poteva aspettarsi se non la morte; *in mezzo l'alpi*: sta a designare genericamente un luogo montagnoso, alpestre. Non si può non pensare al Casentino dove Dante fu certamente nel 1304 e nel 1311 (l'anno in cui invia *sub fontem Sarni* le epistole VI e VII per la discesa di Arrigo VII), il che « non esclude che egli ci sia stato anche nel 1307 e 1308 » sulla scorta anche dell'affermazione del Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante* (XI) « che Dante in quegli anni d'esilio trovò ospitalità ora presso i Malaspina in Lunigiana, ora presso il conte Guido Salvatico di Pratovecchio, in Casentino » (Barbi-Pernicone).

62-63. L'allusione è all'Arno e a Firenze, dove Dante sperimentò la forza d'amore più che in ogni altro luogo.

64. *vivo e morto*: secondo l'alternanza già descritta nella stanza precedente; *mi palpi*: mi manipoli e tratti come ti pare; *palpi* è rima rara, unica in tutta la poesia dantesca.

65 merzé del fiero lume
che sfolgorando fa via a la morte.
Lasso, non donne qui, non genti accorte
veggio, a cui mi lamenti del mio male:
se a costei non ne cale,
70 non spero mai d'altrui aver soccorso.
E questa sbandeggiata di tua corte,
signor, non cura colpo di tuo strale:
fatto ha d'orgoglio al petto schermo tale
ch'ogni saetta lì spunta suo corso;
75 per che l'armato cor da nulla è morso.

O montanina mia canzon, tu vai:
forse vedrai Fiorenza, la mia terra,
che fuor di sé mi serra,
vota d'amore e nuda di pietate;
80 se dentro v'entri, va, dicendo: « Omai
non vi può far lo mio fattor più guerra:
là ond'io vegno una catena il serra
tal che, se piega vostra crudeltate,
non ha di ritornar qui libertate ».

65. *merzé del fiero lume*: in grazia, in forza della luce degli occhi crudeli.
66. *sfolgorando*: è sempre il *ceu fulgur descendens*: *fa via*: « apre, sgombra la via ».
67. *non donne*: sono le donne che hanno « intelletto d'amore » alle quali Dante potrebbe dire il suo stato.
69-70. Se lei, che è *donna*, non si cura dell'amore del poeta, questi non spera soccorso da altri.
71. *sbandeggiata di tua corte*: perché insensibile agli strali d'amore.
73-74. La situazione è analoga a quella « petrosa » in *Così nel mio parlar*, vv. 5-8.
75. *per che*: « per cui, per la qual cosa ».
76. *montanina*: perché nata tra i monti. All'inizio del congedo è anche la definizione e il titolo stesso della canzone.
78. La memoria va al verso di *Par.*, XXV e alla *crudeltà che fuor mi serra*.
81. *fattor*: l'autore della canzone.
82-84. Se anche si piegasse la crudeltà dei suoi concittadini, egli non potrebbe tornare, poiché la sua libertà è avvinta da una catena (*liberum meum ligavit arbitrium* nell'epistola); *là ond'io vegno*: *in mezzo l'alpi*, donde la canzone prende le mosse verso Firenze.

54

Per quella via che la bellezza corre
quando a svegliare Amor va ne la mente,
passa Lisetta baldanzosamente,
come colei che mi si crede tòrre. 4
E quando è giunta a piè di quella torre
che s'apre quando l'anima acconsente,

[54] Una *bella donna,* Lisetta, baldanzosa e sicura della propria forza. vuole entrare nella mente di Dante per stabilirvi il suo dominio; ma deve allontanarsi sconfitta perché una voce le dice che un'altra donna ha la signoria del poeta.

L'identificazione della donna e la datazione del sonetto sono questioni irrisolte. Il Barbi (che impostò sistematicamente la questione nel primo numero degli « Studi danteschi » nel 1920; ora in *Problemi di critica dantesca,* II, Firenze, 1941, pp. 215-251) collocandolo come ultimo tra i testi delle *Rime* nell'ediz. del '21, volle lasciare aperta la questione. Unico riferimento certamente pertinente è il sonetto di risposta di Aldobrandino Mezzabati (*Ildebrandinus Paduanus* nel *V. E.* dov'è citato come l'unico veneto che scriva in volgare illustre) *Lisetta voi de la vergogna storre.*

Questi fu Capitano del Popolo in Firenze dal maggio del 1291 al maggio del 1292; e a quegli anni fiorentini può a buon titolo essere assegnato il sonetto dantesco, ipotizzando col Barbi e altri l'identificazione di Lisetta con la « donna gentile » nella fase giovanile della *V. N.* e in un momento d'invenzione poetica che prescinde dalla storia dei fatti quale appare trasfigurata nel libello.

L'ipotesi di una datazione più tarda e di una collocazione in area veneta è legata alla presenza di una madonna Lise in una canzone (che un manoscritto attribuisce a Dante e un altro a Fazio degli Uberti; « ma la canzone, come provano le rime è di autore veneto » osserva il Contini); e alla presenza di una Elisa od Isabetta in sonetti di corrispondenza nei quali occorrono, tra altri, i nomi di Giovanni Quirini e di Dante stesso (ma l'attribuzione a quest'ultimo appare assai sospetta e improbabile), che ha fatto parlare il Barbi di una sorta di « accademia veneta » raccolta intorno alla figura di questa donna, che « con la nostra Lisetta ha comune, e neppure perfettamente, solo il nome; e forse per puro caso, non per imitazione » (Contini).

L'eleganza del sonetto, con lo splendido avvio della prima quartina, esclude ogni tono drammatico e ne fa un documento poetico non direttamente legato a un'esperienza biografica ma piuttosto al gioco delle variazioni sul tema cortese dei due amori in contrasto.

1. *via*: è la via degli occhi attraverso i quali la bellezza passa, secondo il modulo consueto, per toccare prima il cuore e suscitare il desiderio e infine prendere forma nella mente e svegliare Amore.

2. Questo secondo verso è assai vicino al secondo di uno dei testi della « pargoletta », *Perché ti vedi* (*tanto che svegli nella mente Amore*).

4. *tòrre*: « prendermi, conquistarmi ».

5. *torre*: « la rocca della mente »; si noti la rima equivoca.

odesi voce dir subitamente:
8 « Volgiti, bella donna, e non ti porre:

però che dentro un'altra donna siede,
la qual di signoria chiese la verga
11 tosto che giunse, e Amor glile diede ».
Quando Lisetta accommiatar si vede
da quella parte dove Amore alberga,
14 tutta dipinta di vergogna riede.

8. *volgiti*: « dirigiti altrove, ritorna indietro »; *non ti porre*: « non stabilirti, non porre qui la tua dimora e possesso ».

9. *un'altra donna siede*: questa donna è, secondo l'opinione dominante, Beatrice; e Lisetta potrebbe essere la « donna gentile » o anche, come qualcuno propone, la seconda donna dello schermo. Altri vedono nella donna che ha il dominio la Filosofia e in Lisetta non una figura distinta ma l'immagine emblematica delle varie bellezze e degli allettamenti terreni.

10. *verga*: « scettro ».

11. *glile* « gliela »; *glile* valeva per entrambi i generi.

13. *da quella parte*: « la mente ».

14. Barbi-Pernicone annota: « Delle tre particolari passioni in cui si distingue la vergogna (cfr. *Conv.*, IV, XXV, 4-10): stupore, pudore e verecondia, il rossore che ha dipinto il viso di Lisetta rivela più specificamente la *verecundia* » che, secondo la definizione del *Convivio*, « è una paura di disonoranza per fallo commesso ».

RIME DUBBIE*

* A cura di PAOLA MASTROCOLA.

55

Visto aggio scritto e odito cantare
d'Amor, che 'nfiamma ciascun suo servente;
e tal lodarsi d'esso, e tal biasmare
si sforza ciaschedun suo convenente; 4
ch'alcun gioioso diven per amare,
e altri amando languisce sovente:
se ciò diven d'Amor nol so pensare,
o d'altra cosa che d'amor non sente. 8

Perciò ritorno a voi, cortese e saggio,
che mi mandiate novelle d'Amore,
e come avviene ciò che ditto v'aggio. 11
Parmi che di battaglie di signore

[55] Questo sonetto si trova, adespoto, nel Marciano it. IX. 191, dopo il sonetto a Lisetta *Per quella via*, 54, che è preceduto dall'indicazione *Dante*, e prima del sonetto *Amore e monna Lagia*, 59 (D. I.). Lo stesso manoscritto contiene le due corrispondenze fra Dante e Chiaro Davanzati, e Dante e Puccio Bellondi, e la ballata *In abito*, 60. Per tutte queste composizioni vale il sospetto che l'indicazione *Dante*, interpretata dal trascrittore del Marciano inequivocabilmente per Dante Alighieri, possa riferirsi a Dante da Maiano.

1. *aggio*: sic., « ho ».
4. *convenente*: franc., « condizione ».
7. *diven*: « deriva ».
8. *d'amor non sente*: « non ha rapporto col sentimento d'amore ».
9. *cortese e saggio*: cfr. 58, 1: *nobile e saggio*, riferiti a Puccio.
10. *novelle d'Amore*: « spiegazioni intorno ad Amore ».
12. *battaglie*: « contrasti » (tra « lode » e « biasimo », « gioia » e « languore », secondo le antitesi del testo); o « schiere » (Contini). – *signore*: « Amore ».

12-14. « Mi pare che sia reduce dai contrasti di Amore (o "provenga dalle schiere di Amore", seguendo Contini) chiunque al quale chiederò circa Amore perché dica se da Amore riceve bene o dolore ». Pézard pro-

venga ciascun cui d'Amor cheriraggio
14 che d'Amor dica s'ha bene o dolore.

56 - Dante a Chiaro Davanzati.

Tre pensier'aggio, onde mi vien pensare,
e hovvi incluso tutto il mio sapere;
e ciaschedun per sé mi dà penare,
4 comunemente fannomi morere.
L'uno m'afferma pur ch'io deggia amare
la bella a cui donato aggio 'l volere;
ed io 'l consento, e nol voglio oblïare,
8 ché non potria senz'ello gioia avere.

Ne gli altri due non so prender fidanza:
l'un meco ardisce e fammi coraggioso
11 ched io d'amor richieda la mi' amanza;
l'altro mantiene il cherir temoroso.

pone di leggere: « di battagl'o di sbaldore » (pp. 107-111). Altra lezione è *veng'a* al v. 13: « mi pare che [il sonetto] si rivolga a chiunque provenga dalle schiere dei nobili al quale io chiederò di dire se da Amore ottiene gioia o dolore » (A. ADAMI, *E. D.*).

[56] Questo sonetto, il 57, e le due risposte di Chiaro Davanzati, 56a e 57a, formano una piccola tenzone, riportata dal Marciano it. IX. 191 e dal Magliabechiano VII. 1187, suo derivato. I codici citano il nome di *Dante*, ma essendo nota un'altra corrispondenza con Chiaro Davanzati, tenuta da Dante da Maiano, ed essendo andata perduta la fonte da cui deriva il Marciano, si pone il dubbio per l'attribuzione all'Alighieri o al Maianese.

Nella tenzone Dante prega Chiaro di consigliarlo intorno a tre *pensieri* contrastanti: se debba amare solamente, *richiedere* in modo timoroso o richiedere in modo ardito. Chiaro consiglia quest'ultimo atteggiamento, ma Dante opta per l'amare senza chiedere, per riguardo alla donna e perché il *desio* inappagato accresce il « valore » dell'uomo. Nella riposta finale Chiaro contrappone questo suo *pur stare a vedere* ad un più realistico amare *a buona attesa*.

1. *pensare*: « sofferenza ». In equivoco con *pensier* e in bisticcio con *penar* al v. 3.
4. *comunemente*: « tutti insieme ».
5. *pur*: « semplicemente ».
11. *amanza*: « donna amata », cfr. *Par.*, IV, 118.
12. *cherir*: « richiedere d'amore ».

Ond'io ti priego, Chiaro, per tua orranza,
che mi consigli del men dubitoso. 14

56 a - Chiaro a Dante.

Per vera esperïenza di parlare
sento ch'avete ne lo cor podere
di signoria d'Amore desïare
e d'esser servo a donna con piacere; 4
per che le tre nomate cose pare,
le due dottando, fannovi dolere:
ma, ciò faccendo, vien da fermo amare,
ch'amor non fora bon senza temere. 8

Però consiglio vostra desïanza
metter avanti ciò, che, il cor voglioso
servendo, richiedete vostr'amanza: 11
ché nulla fu di cor sì orgoglioso,
s'un suo servente è pien d'umilïanza,
che 'l core suo non fusse pïatoso. 14

57 - Dante a Chiaro.

Già non m'agenza, Chiaro, il dimandare,
ma' che m'agenza amare e non cherere,

13. *orranza*: « onore ».
14. *dubitoso*: « pericoloso », cfr. *V. N.*, XXII, *Donna pietosa*, 43.

[56 a] 2. *podere*: « potenza ».
5-6: « infatti pare che le tre ipotesi nominate, temendone addirittura due, vi provochino dolore ». – *dottando*: prov., « temendo ».
7. *ciò faccendo*: « il far ciò (*dottare*) », soggetto di *vien*. – *vien da fermo amare*: « deriva dall'amare fermamente ».
9. *desïanza*: il « desiderio » espresso ai vv. 3-4, *di signoria d'Amore desiare / e d'esser servo a donna con piacere.*
10. *metter avanti*: « preferire ». – *ciò, che*: « questo, e cioè che ».
11. *richiedete vostr'amanza*: il consiglio di Chiaro è di chiedere arditamente.
12. *sì orgoglioso*: la consecutiva continua al v. 14: « così orgoglioso... che il suo cuore non provasse pietà ».
13. *umilïanza*: prov., « umiltà », secondo i canoni dell'amor cortese.

[57] 1. *agenza*: prov., « piace ».
2. *ma' che*: « se non che ».

chè nullo uom deve sua donna pregare
4 di cosa che può lei danno tenere;
ma desïoso nel desïo stare
d'ora d'amore, e in ciò mai permanere,
ché lo desio fa l'uomo migliorare,
8 che 'l più malvagio isforza di valere.

E quel che viene in su la dilettanza
è di valer non mai sì desïoso:
11 perciò in cherir non fermo mia speranza.
Ciò prova augel che più canta amoroso:
se vien che compia la sua disïanza,
14 fi' del cantar che sembra altrui noioso.

57 a - Chiaro a Dante.

Se credi per beltate o per sapere
la donna ch'ami sia d'amor sì accesa
ch'ella ti dica ' sì ' senza cherere,
4 *di ciò ch'i' ho detto mi puoi far ripresa.*
E s'el ti piace pur stare a vedere,
non faccio a ciò c'hai detto mai contesa;
ma era mia credenza fermo avere
8 *ch'amassi, come gli altri, a buona attesa,*

4. *lei danno tenere*: « recare danno a lei ».
6. *mai*: « sempre ».
8. *che*: « al punto che ». – *valere*: « possedere *la valor* della cortesia »
9-10. « chi raggiunge il piacere non è più così desideroso di valere ».
11. *fermo*: « limito ».
12. *augel*: « l'usignolo », secondo un'immagine frequente nella poesia provenzale. Perifrasi per « usignolo » in *Purg.*, XVII, 20, dove è in un costrutto comparativo simile (« ... uccel ch'a cantar più si diletta »).
14. *fi'*: « avviene (?) » (Contini). I manoscritti danno *si*. Pézard propone *sì* (pp. 112-113).

[57 a] 1. *per*: dipende da *accesa*.
3. *cherere*: con valore passivo, « essere richiesta ».
4. *ripresa*: « rimprovero ».
5. *pur*: « soltanto ».
6. *contesa*: « obiezione ».
7. *fermo avere*: « avere per certo ».
8. *a buona attesa*: « con attesa di un esito concreto ».

credendo, per mercé capere in essa
o per servire, che facessi tanto
che lei, cherendo, fossi d'aver degno: 11
ché buona donna a Dio s'ène demessa,
l'amanza d'uom carnale è di tal pianto;
a null'altra l'amor non è 'n disdegno. 14

58 - Dante a Puccio.

Saper vorria da voi, nobile e saggio,
ciò che per me non son ben conoscente.
In due voler' travagliami il coraggio,
e combattuto son da lor sovente: 4
l'un vol ch'io ami donna di paraggio,
cortese, saggia, bella e avvenente;
l'altro, ha di me ver' lui par signoraggio,
vol che di lei non sia benevogliente. 8

Ond'io non saccio, d'ogni virtù sire,
a qual m'apprenda e deggia dar lo core:
così m'hanno levato lo sentire. 11

9-11. « avendo fiducia, o perché in lei è mercé o perché tu la servi, di far tanto da essere degno di lei, avendola richiesta ».
12. *buona donna*: « nobile signora ». – *s'ène demessa*: « se si è abbandonata (a Dio) ».
13. « l'amore di un uomo è a tal punto causa di pianto ».

[58] Questo sonetto, preceduto dall'indicazione *Dante a Puccio di Bellundi*, e il successivo in risposta (*Puccio a Dante*), seguono la tenzone Dante-Chiaro nel Marciano it. IX, 191. Il dubbio di attribuzione tra l'Alighieri o il Maianese si ripete uguale.
Dante esprime a Puccio il dubbio se debba o meno amare donna di nobile stirpe, e Puccio risponde, dichiarando prima la superiorità intellettuale del suo interlocutore, che l'amore non considera le qualità del suo oggetto, ma segue il desiderio.

1. *nobile e saggio*: cfr. 55, 9.
2. *non son ben conoscente*: perifrasi per « non so bene ».
3. *coraggio*: gallic., « cuore ».
5. *paraggio*: gallic., « nobiltà ».
6. *avvenente*: prov., « bella ».
7. *signoraggio*: gallic., « signoria ».
8. *benevogliente*: prov., « amatore ».
11. *lo sentire*: « la facoltà di giudizio » (cfr. *Par.*, XI, 24).

Acciò richero voi, di gran valore,
che non v'aggrevi di mandarmi a dire
14 in qual m'affermi, per simil tenore.

58 a - Puccio a Dante.

Così com ne l'oscuro alluma il raggio
del sol quando vi fere, similmente
vostro sapere l'animo, ov'ha ombraggio
4 *e combattuto son da lui sovente;*
ond'io mi maraviglio (se per saggio,
per me provare s'io non saccio niente,
non lo facete) come l'avvantaggio
8 *ch'è 'n voi del senno del mio sia cherente.*

Ma poi vi piace, e per voi ubbidire,
diraggio ciò che mi sembia d'Amore:
11 *solo si pon dov'è 'l suo desire;*
non cura del più bel né del migliore,
poi c'ha sorpreso lo dolce abbellire
14 *ch'avrà mostrato tornar in amore.*

12. *richero*: « chiedo a ».
13. *aggrevi*: « aggravi, pesi ».
14. *per simil tenore*: « sullo stesso tono, attraverso una risposta per le rime ».

[58 a] 1. *alluma*: gallic., « illumina ».
2. *fere*: « ferisce ».
3. *vostro sapere*: soggetto di *alluma* sottinteso, che ha il suo complemento oggetto in *l'animo*. – *ombraggio*: gallic., « ombra ».
4. *da lui*: « dall'ombraggio ».
5. *saggio*: « prova », in equivoco con *saggio*, al v. 1 del sonetto dantesco.
6. *me*: « a me ».
7-8. *l'avvantaggio... del senno*: « la superiorità... della sapienza ».
8. *del mio sia cherente*: « richieda della mia (sapienza) ».
9. *poi*: « poiché ».
13. *sorpreso*: « trovato ». – *abbellire*: prov., « piacere ».
14. *tornar in amore*: « tramutarsi in amore ». Pézard legge *tornar in su' onore*: « essere occasione d'onore » (p. 115).

59

Amore e monna Lagia e Guido ed io
possiamo ringraziare un ser costui
che 'nd'ha partiti, sapete da cui?
nol vo' contar per averlo in oblio: 4
poi questi tre più non v'hanno disio,
ch'eran serventi di tal guisa in lui
che veramente più di lor non fui
imaginando ch'elli fosse iddio. 8

Sia ringraziato Amor, che se n'accorse
primeramente; poi la donna saggia,
che 'n quello punto li ritolse il core; 11
e Guido ancor, che n'è del tutto fore;

[59] Assegnato a Dante dal Marciano it. IX. 191; a Guido Cavalcanti dal Chigiano L. VIII. 305 e dal Magliabechiano VII. 1060. Si esclude il Cavalcanti come autore in quanto il suo nome compare nel sonetto stesso in terza persona.

Sonetto di difficile interpretazione, in quanto giocato sull'alternanza di nominazioni presenti (alcune chiare e altre indecifrabili) e nominazioni mancanti. Un personaggio ignoto è ringraziato per aver distolto dalla servitù d'Amore quattro personaggi, di cui uno è l'autore; tre di questi hanno attuato il ravvedimento, mentre l'autore lascia ambiguamente irrisolto il suo rapporto con l'Amore.

1. *Amore*: soprannome, *senhal* di donna amata, forse Beatrice (cfr. *V. N.*, XXIV, 5 e 9). – *Monna Lagia*: la donna amata da Lapo Gianni (cfr. 9, 1 e 9).

2. *un ser costui*: « un tale ». Forse Lapo Gianni, in quanto autore di una canzone contro Amore (*Amor, nova ed antica vanitate*), e in quanto alluso attraverso la nominazione della sua donna. O forse il « tale » potrebbe intendersi come la personificazione in chiave scherzosa di ognuno dei quattro personaggi, sdoppiati nella loro parte contraria, visto che il ringraziamento del v. 2 si ripete ai vv. 9-13, questa volta indirizzato ad ognuno dei quattro personaggi nominati.

3. *'nd'ha partiti*: « ci ha allontanati ». – *da cui?*: « da chi? », probabilmente da Amore, dio Amore, in equivoco con Amore al v. 1, alludente a persona.

4. *per averlo in oblio*: « al fine di dimenticarlo ».

5. *poi*: « poiché ». – *più non v'hanno disio*: « più non pongono desiderio in esso ».

6. *in lui*: l'innominato del v. 3, Amore.

8. *iddio*: il dio Amore, appunto.

11. *li ritolse il core*: « volse altrove il cuore ».

12. *n'è del tutto fore*: « è del tutto estraneo al sentimento d'Amore ».

ed io ancor che 'n sua vertute caggia:
14 se poi mi piacque, nol si crede forse.

60

In abito di saggia messaggiera
movi, ballata, senza gir tardando,
a quella bella donna a cui ti mando,
e digli quanto mia vita è leggiera.

5 Comincerai a dir che li occhi mei
per riguardar sua angelica figura
solean portar corona di desiri;
ora, perché non posson veder lei,
li strugge Morte con tanta paura
10 c'hanno fatto ghirlanda di martiri.
Lasso, non so in qual parte li giri
per lor diletto, sì che quasi morto
mi troverai, se non rechi conforto
da lei: ond'eo ti fo dolce preghiera.

13. « ed io benché cada sotto il potere di Amore ».
14. *nol si crede forse*: « non lo si sa per certo ». Contini interpreta *nol si crede* come « la solita collocazione arcaica per *non se lo* » e dà come soggetto del verbo « credere » l'*elli* del v. 8.

[60] Questa ballata si trova, senza indicazione d'autore, nel codice Escorialense; attribuita a Dante nel Marciano it. IX. 191, Marciano IX. 364 e Riccardiano 1118; pubblicata nell'edizione veneta del 1518 col nome di Nuccio Piacenti di Siena.

1. *In abito*: « con l'aspetto ». Cfr. 31, 1-10: « Parole mie... gite a torno in abito dolente ».
3. È il v. 30 della ballata di Cavalcanti, *Perch'io no spero*.
4. *leggiera*: « fragile ». Cfr. *V. N.*, XXIII, 3 e 21 (*Donna pietosa*, 30).
7. *corona di desiri*: insieme a *ghirlanda di martiri* del v. 10, il riferimento va a *V. N.* XXXIX, *Lasso! per forza*, 7-8: «e spesse volte piangon sì, ch'Amore / li 'ncerchia di corona di martiri ». E cfr. anche *Rime*, 29, 7-9: « intorno a' suoi [occhi] sempre si gira / d'ogni crudelitate una pintura; / ma dentro portan la dolze figura ».
12. *per lo diletto*: « perché trovino il loro piacere ».

61

Donne, i' non so di ch'i' mi prieghi Amore,
ch'ello m'ancide, e la morte m'è dura,
e di sentir lui meno ho più paura.

Nel mezzo de la mente mia risplende
un lume de' belli occhi ond'io son vago, 5
che l'anima contenta.
Ver è ch'ad ora ad ora indi discende
una saetta, che m'asciuga il lago
del cor pria che sia spenta:
ciò face Amor qual volta mi rammenta 10
la dolce mano e quella fede pura
che doveria mia vita far sicura.

Se quella in cui li mie' sospir' si stanno,
vedesse siccom'io la veggio bella
nell'allumata mente, 15
vedesse li pensier', ch'al cor sen vanno,
accendersi di lei come facella,
ben sen dorria sovente.
Ma ciò non può saper se non chi 'l sente,

[61] Ballata anonima nel Memoriale Bolognese 120; attribuita a Dante nell'Escorialense, nei Marciani IX. 191 e 364, nella stampa veneta del 1518, nei quali tutti compare limitata alla ripresa e alla prima stanza. Intera, anonima e affiancata da una prosa esplicativa, si trova nel Riccardiano 2317 e nel Palatino 613. Pézard e Contini insistono sulla qualità deteriore della prosa, rispetto, ad esempio, alle prose esplicative dantesche della *Vita Nuova*.

1. *di ch'i' mi prieghi Amore*: « di che cosa io preghi Amore ».

3. *sentir lui meno*: « sentire meno in me la forza d'Amore ».

5. *vago*: « innamorato ».

8-9. *lago del cor*: cfr. *Rime*, 20, 35: *il mezzo del core*; e *Inf.*, I, 20: *lago del cor*, commentato dal Boccaccio come « una parte concava, sempre abbondante di sangue, nella quale abitano gli spiriti vitali ». L'autore invece, nella prosa esplicativa, spiega la metafora come « lago delle lagrime del mio cuore », e tale spiegazione convince il Contini dell'impossibilità di un'attribuzione dantesca.

10. *qual volta*: « ogni volta che ».

11. *fede*: della donna.

15. *allumata*: gallic., « illuminato » (dal « lume de' belli occhi » al v. 5). – *allumata mente*: cfr. GUITTONE, lettera XXVIII (Contini).

17. *facella*: « fiaccola ».

20 s'Amor nol fa; e quel sen dà men cura,
quanto l'anima mia più nel scongiura.

O donne, che d'Amore angeli siete,
quando questa gentil a voi s'appressa,
di me ricordi a voi.
25 Guardate infra le belle, e lei vedrete,
che li atti suoi diranno: « Quest'è dessa
che sì adorna noi ».
Fate volgere a me li pensier' suoi
pur con sospiri, che la parladura
30 di quel che fece lei nolle sia scura.

62

Deh, piangi meco tu, dogliosa petra,
perché s'è Petra en così crudel porta
entrata che d'angoscia el cor me 'npetra;
4 deh, piangi meco, tu che la tien' morta:
ch'eri già bianca, e or se' nera e tetra,
de lo colore suo tutta distorta;
e quanto più ti priego, più s'arretra
8 Petra d'aprirme, ch'io la veggia scorta.

Aprimi, petra, sì ch'io Petra veggia
come nel mezzo di te, crudel, giace,

20. *s'Amor nol fa*: « se Amore non lo fa sentire ».
29. « anche servendovi di sospiri ». Contini: « anche se si accompagnano sospiri ».
29-30. « in modo che l'espressione, il racconto di ciò che lei fece (operò su di lui, ad esempio), non le sia ignoto ». Cfr. anche PÉZARD, pp. 100-101. Altre interpretazioni di *quel che fece lei*: « chi la creò (Dio, Amore o la *diana stella* di 72, 7) »; chi compose questa ballata, (l'« autore » per Contini).

[62] Attribuito a Dante soltanto dal Riccardiano 1163.
Sonetto giocato sull'equivoco del nome proprio Pietra e del nome comune pietra, attraverso uno scambio per cui la pietra tombale arriva ad apparire vivente, e la donna riceve la qualità insensibile della pietra.

1. *petra*: « pietra tombale », la *crudel porta* del v. 2.
3. *'npetra*: « chiude ». Cfr. *Rime*, 46, 3.
6. *distorta*: « cambiata ».
8. *scorta*: « ben visibile, chiara ».

ché 'l cor mi dice ch'ancor viva seggia. 11
Che se la vista mia non è fallace,
il sudore e l'angoscia già ti scheggia...
Petra è di fuor che dentro petra face. 14

63

Aï faux ris, pour quoi traï avés
oculos meos? Et quid tibi feci,
che fatta m'hai così spietata fraude?
Iam audivissent verba mea Greci.
E selonch autres dames vous savés 5
che 'ngannator non è degno di laude.
Tu sai ben come gaude
miserum eius cor qui prestolatur:
je li sper anc, e pas de moi non cure.
Ai Dieus, quante malure 10
atque fortuna ruinosa datur
a colui che, aspettando, il tempo perde,
né già mai tocca di fioretto il verde.

Conqueror, cor suave, de te primo,
ché per un matto guardamento d'occhi 15

13. pare all'autore che la pietra abbia reazioni fisiche e emotive umane.
14. « di fuori è una pietra che rende pietra anche chi è dentro », dove è espressa la disillusione.

[63] Lirica adespota nel Laurenziano XLI. 15, appare col nome dell'autore cancellato nel Barberiniano lat. 3953, col nome di Dante in molti manoscritti, in aggiunta alle « quindici canzoni distese » della tradizione Boccaccio.

Componimento del genere del *descort d'amor* provenzale, caratterizzato dall'espressione in più lingue di sentimenti discordanti tra loro; qui l'autore conserva la pluralità linguistica (volgare, latino, francese), ma per esprimere l'unico tema della donna impietosa, e definisce la lirica *cianson* (v. 40).

1. « ahi falsi sorrisi, perché avete ingannato ».
4. « persino i Greci avrebbero ascoltato le mie parole ». Per il *topos* della superbia dei Greci cfr. anche 25, 6.
5. *selonch*: « secondo ».
8. *prestolatur*: « attende ».
9. « io l'attendo ancora e lei non si cura di me ».
13. *di fioretto il verde*: « il bocciolo del fiore ».
14. *suave*: « debole ».

vous non dovris avoir perdu la loi;
ma e' mi piace che li dardi e i stocchi
semper insurgant contra me de limo,
dount je seroi mort, pour foi que je croi.
20 Fort me desplait pour moi,
ch'i' son punito ed aggio colpa nulla;
nec dicit ipsa: « malum est de isto »;
unde querelam sisto.
Ella sa ben che, se 'l mio cor si scrulla
25 a penser d'autre, que d'amour lesset,
le faux cuers grant painë an porteret.

Ben avrà questa donna cor di ghiaccio
e tant d'aspresse que, ma foi, est fors,
nisi pietatem habuerit servo.
30 Bien set Amours, se je non ai socors,
che per lei dolorosa morte faccio
neque plus vitam, sperando, conservo.
Ve omni meo nervo,
s'elle non fet que pour soun sen verai
35 io vegna a riveder sua faccia allegra.
Ahi Dio, quant'è integra.
Mes je m'en dout, si gran dolor en ai:
amorem versus me non tantum curat
quantum spes in me de ipsa durat.

40 Cianson, povés aler pour tout le monde,
namque locutus sum in lingua trina,
ut gravis mea spina

16. *la loi*: « l'equilibrio ».
17. *i stocchi*: « i colpi ».
18. *de limo*: sottint. *oculo*, « di sottecchi ».
19. *dount*: « per cui ». – *pour foi que ie croi*: locuzione del tipo « in fede mia ».
22. « *malum est de isto* »: « questo è male ».
23. *sisto*: « smetto ».
24. *si scrulla*: « si muove ».
25. *lesset*: « fu sazia » (Crescini); « forse per *lassa* » (Contini).
28. *fors*: « crudele ».
32. *sperando*: « nemmeno con la speranza ».
33. « guai ad ogni mia forza ».
34. *soun sen verai*: « il suo sincero buonsenso ».

si saccia per lo mondo. Ogn'uomo senta:
forse pietà n'avrà chi mi tormenta.

64

Bernardo, io veggio ch'una donna vene
al grande assedio della vita mia
irata sì, che accende e caccia via
tutto ciò che l'aiuta e la sostene; 4
onde riman lo cor, ch'è pien di pene,
senza soccorso e senza compagnia,
e per forza conven che morto sia
per un gentil disio ch'Amor vi tene. 8

Questo assedïo grande ha posto Morte,
per conquider la vita, intorno al core,
che cangiò stato quando 'l prese Amore 11
per quella donna che sì mira forte,
come colei che sil pone in disnore:
ond'assalir lo ven, sì ch'e' si more. 14

65

Se 'l viso mio a la terra si china
e di vedervi non si rassicura,

[64] Attribuito a Cino dall'Escorialense, dai Marciani it. IX. 191 e 364 e dalla stampa Giuntina del 1527; a Dante dal Chigiano L. VIII. 305.
Sonetto « pauroso », dove è detto che una donna (nelle quartine) e la Morte (nelle terzine) assediano la vita di chi parla in prima persona: forse la donna è personificazione della Morte, o forse donna e Morte sono personaggi distinti, con ruoli coincidenti.

1. *Bernardo*: Bernardo da Bologna, autore del sonetto *A quella amorosetta foresella*, indirizzato a Cavalcanti. A lui Cino mandò il suo *Bernardo, quel gentil che porta l'arco*.
3. *irata*: « crucciata ».
4. *la*: la vita.
12. *sì mira forte*: « guarda tanto intensamente » (« crudelmente », per Contini).
13. *sil pone in disnore*: « lo stima (il mio cuore) poco ».

[65] I codici Barberiniano, Escorialense e derivati, Magliabeciano VII. 1060 e Ambrosiano O. 63 sup. attribuiscono questo sonetto a Dante; mentre il Vaticano 3214 e il Beccadelli a Cino.

io vi dico, madonna, che paura
4 lo face, che di me si fa regina:
perché la biltà vostra, peregrina
qua giù fra noi, soverchia mia natura,
tanto che quando ven per avventura
8 vi miro, tutta mia vertù ruina;

sì che la morte, che porto vestita,
combatte dentro a quel poco valore
11 che mi rimane, con piogge di troni.
Allor comincia a pianger dentro al core
lo spirito vezzoso de la vita,
14 e dice: « Amore, o perché m'abbandoni? »

66

Io sento pianger l'anima nel core,
sì che fa pianger li occhi li soi guai,
e dice: « Oh lassa me, ch'io non pensai
4 che questa fosse di tanto valore;
ché per lei veggio la faccia d'Amore
vie più crudele ch'io non vidi mai,

Sonetto sulla « paura » di guardare la donna, la cui bellezza è « pellegrina » sulla terra, nel senso di passeggera, ma soprattutto straniera, rara (paradisiaca), e pertanto tale da annientare. L'annientamento morale viene come sempre trasposto in annientamento fisico, qui *morte vestita*.

2. *non si rassicura*: « non ha coraggio ».
7. *ven*: « avviene » (che).
8. *vertù*: « forza ».
9. *vestita*: « addosso, nell'aspetto pallido ».
11. *troni*: « folgori ».
13. *lo spirito... de la vita*: cfr. 20, 35-37. – *vezzoso*: « delicato », secondo Contini che cita Boccaccio, son. XXIV, 1 e Lapo Gianni, *Nel vostro viso*, 4. Pézard propone il senso etimologico da *vitium*: « corrotto » (p. 106).

[66] Attribuito a Dante dall'Escorialense, Marciano, Canoniciano, Rediano 184; e a Cino dal Vaticano lat. 3214 e Beccadelli.
Fantasia « paurosa », in cui l'anima incontra Amore irato, che le mostra un libro dove è scritta sentenza di morte.

2. « fa che gli occhi piangano i suoi (dell'anima) lamenti ».
4. *valore*: « potenza ». Cfr. *Rime*, 29, 4 e 33, 3.
5. *per*: « attraverso ».
5-6. per il topos di Amore dipinto nel viso, cfr. *Rime* 29, 7-8; 34, 23; 37, 28-30.

e quasi irato mi dice: ' Che fai
dentro a questa persona che si more? ' 8

Dinanzi a li occhi miei un libro mostra,
nel qual io leggo tutti que' martiri
che posson far vedere altrui la morte. 11
Poscia mi dice: 'Misera, tu miri
là dove è scritta la sentenzia nostra
ditratta del piacer di costei forte ' ». 14

67

Non v'accorgete voi d'un che si smore
e va piangendo, sì si disconforta?
Io prego voi, se non vi sete accorta,
che lo miriate per lo vostro onore. 4
E' si va sbigottito, in un colore
che 'l fa parere una persona morta,
con tanta pena che ne li occhi porta,
che di levarli già non ha valore. 8

7. *irato*: « crucciato ».
8. *persona*: « corpo ».
10. *martiri*: cfr. *ghirlanda di martiri* in 60, 10, dove l'espressione è connessa come qui all'idea di Morte (v. 9) e della bellezza che ad essa conduce (v. 12: *diletto*, qui v. 14: *piacer*). E cfr. anche 29, 5-12.
13. L'anima legge il suo destino di morte.
14. *ditratta*: franc., « torturata » riferito a « anima *misera* » (cfr. PÉZARD, p. 107). Se riferito a *sentenzia*: « ricavata » (Contini, Cudini). L. Di Benedetto legge *dittata*. – *piacer*: « bellezza ». Cfr. *Inf.*, V, 104: « mi prese del costui piacer si forte ».

[67] Attribuito a Dante dall'Escorialense, Marciano, Rediano, Ambrosiano e dalla Giuntina; a Cino dal Chigiano L. VIII. 305, Vaticano 4823, Veronese 445.

L'autore chiede alla donna di accorgersi dei segni d'Amore, in lui visibili e udibili, tra cui le grida dell'anima che invocano il nome di lei così forte da svelarne il segreto.

1. *si smore*: « impallidisce ».
2. *va piangendo*: cfr. 32, 1.
5. *sbigottito*: « dimesso ».
5-6. *in un colore... morta*: cfr. 65, 9: « la morte, che porto vestita ».
7. *ne li occhi porta*: *incipit* del sonetto in *V. N.*, XXI, 2; e cfr. *Rime*, 71, 1.
8. *valore*: « forza ». Cfr. 65, 1-2: « Se 'l viso mio a la terra si china / e di vedervi non si rassicura ».

E quando alcun pietosamente 'l mira,
lo cor di pianger tutto li si strugge,
11 e l'anima sen dol sì che ne stride;
e se non fosse ch'elli allor si fugge,
sì alto chiama voi quand'ei sospira
14 ch'altri direbbe: « Or sappiam chi l'ancide ».

68

Questa donna che andar mi fa pensoso
porta nel viso la vertù d'Amore,
la qual fa disvegliar altrui nel core
4 lo spirito gentil, se v'è nascoso.
Ella m'ha fatto tanto pauroso,
poscia ch'io vidi lo dolce signore
ne li occhi soi con tutto il su' valore,
8 ch'io le vo presso e riguardar non l'oso.

E s'avvien ciò, ched i' quest'occhi miri,
io veggio in quella parte la salute
11 che lo 'ntelletto mio non vi pò gire.
Allor si strugge sì la mia vertute

11. *stride*: « grida ».
12. *elli*: l'uomo.
13. *chiama*: « invoca per nome ».

[68] Assegnato a Dante dall'Escorialense, Marciano, Ambrosiano, Rediano, la Giuntina, il Fiorentino II. IV. 114 e il Veronese 820 (dove il sonetto è anonimo in una sezione dantesca). A Cino è dato dal Chigiano L. VIII. 305, dal Vaticano 3214 e dal Beccadelli.

1. *pensoso*: « dolente ». Cfr. 56, 1 (*pensare*); 67, 5 (*sbigottito*).
2. *porta nel viso*: cfr. 67, 7: *ne li occhi porta* (e nota); e 66, 5: « per lei veggio la faccia d'Amore ». – *vertù*: « potenza ».
6. *dolce signore*: « Amore ». Cfr. *Rime*, 29, 9 (*dolze figura*) e 15 (*segnor gentile*); 33, 7 (*dolce mio signore*); 70, 4 (*dolce il mio signore*).
8. *oso*: « posso ». Per la « paura di guardare la donna » cfr. 65, 1-4.
9. *ciò*: anticipazione di *ched*.
10. *la salute*: « la beatitudine », significante sostitutivo del nome *Beatrice* in tutta la *Vita Nuova*.
12. *vertute*: « forza, energia vitale ».

che l'anima che move li sospiri
s'acconcia per voler del cor fuggire. 14

69

Poi che sguardando il cor feriste in tanto
di grave colpo ch'io non batto vena,
Dio, per pietà, or deali alcuna lena,
che 'l tristo spirto si rinvegna alquanto. 4
Or non vedete consumar in pianto
gli occhi dolenti per soperchia pena?
la qual sì stretto a la morte mi mena
che già fuggir non posso in alcun canto. 8

Vedete, donna, s'io porto dolore,
e la mia voce ch'è fatta sottile,
chiamando a voi mercé sempre d'amore; 11
e s'el v'aggrada, donna mia gentile,
che questa doglia pur mi strugga 'l core,
eccomi apparecchiato servo umile. 14

70

Io non domando, Amore,
fuor che potere il tuo piacer gradire,

14. *del*: « dal ».

[69] Attribuito a Dante dall'Ambrosiano O. 63 sup.

1. *sguardando*: franc., « guardando ». – *intanto*: « tanto ».
2. *non batto vena*: « non ho più sangue nelle vene ».
3. *deali*: « gli dia (al cuore) ». – *lena*: « forza, respiro ».
6. *soperchia pena*: cfr. *Rime*, 65, 6: *soverchia mia natura*.
7. *stretto*: « vicino ».
10. *la mia voce ch'*: compl. oggetto di *vedete*.
11. *mercé... d'amore*: « ricompensa ».
13. *pur*: « del tutto ».
14. *apparecchiato*: « pronto ».

[70] Questa ballata non appare in alcun manoscritto. La Giuntina del 1527 l'attribuisce a Dante, e l'edizione del 1529 della *Poetica* del Trissino la dà come di Cino.

così t'amo seguire
in ciascun tempo, dolce il mio signore.

5 Eo son in ciascun tempo ugual d'amare
quella donna gentile
che mi mostrasti, Amor, subitamente,
un giorno che m'entrò sì ne la mente
la sua sembianza umile,
10 veggendo te ne' suoi begli occhi stare,
che dilettare il core
da poi non s'è voluto in altra cosa
fuor che 'n quella amorosa
vista ch'io vidi rimembrar tuttore.

15 Questa membranza, Amor, tanto mi piace,
e sì l'ho imaginata,
ch'io veggio sempre quel ch'io vidi allora;
ma dir non lo poria, tanto m'accora
che sol mi s'è posata
20 entro a la mente: però mi do pace
che 'l verace colore
chiarir non si poria per mie parole.
Amor, come si vole
dil tu per me là 'v'io son servitore.

4. *dolce il mio signore*: cfr. 68, 6 (e nota).
5. *in ciascun tempo*: ripresa del verso precedente. – *ugual d(i)*: « costante in ».
9. *la sua sembianza umile*: cfr. *V. N.*, XXII, *Voi che portaste la sembianza umile*.
10. Cfr. 68, 2 (e nota).
13-14. Costr. « fuor che 'n rimembrar quella amorosa vista ch'io vidi ».
14. *vista*: « aspetto », per Cudini « visione ».
15. *membranza*: ripresa del *rimembrar* precedente.
16. *imaginata*: « impressa nella mente » (*m'entrò sì ne la mente*, v. 8).
17. *veggio... vidi*: ripetizione interna sul verbo « vedere », come *vista... vidi* al v. 14.
19. *che*: « il fatto che ».
21. *verace colore*: « vero senso ».
22. *per*: « attraverso ».
24. *là 'v'io son servitore*: « alla mia donna », perifrasi per il nome inespresso.

Ben deggio sempre, Amore, 25
rendere a te onor, poi che desire
mi desti d'ubidire
a quella donna, ch'è di tal valore.

71

Lo sottil ladro che ne gli occhi porti
vien dritto a l'uom per mezzo de la faccia,
e prima invola il cor ch'altri lo saccia,
passando a lui per li sentier' più accorti. 4
Tu ch'a far questo l'aiuti e conforti,
però che sospirando si disfaccia,
fuggendo mostri poi che ti dispiaccia,
sì che 'n tal guisa n'ha' già quasi morti. 8

Li spiriti dolenti disvïati,
che n'escon de lo cor, che trovan meno,
non domandan se non che tu mi guati. 11
Ma tu se' micidiale, e hai sì pieno
l'animo tuo di pensier' sì spietati
ched ognun par che sia crudel veleno. 14

[71] Assegnato a Dante dal Rediano e dal Chigiano L. IV. 131; a Cino dal Casanatense, dalla Giuntina Galvani, dal Bolognese 1289 e Trivulziano 1050.

Variante sul tema di Amore negli occhi della donna, qui detto *ladro* del cuore.

1. *sottil*: « astuto ». – *ladro*: Amore. L'immagine degli occhi *ladri* è in un sonetto di Cino a Dante, *Io era tutto for di stato amaro* (Contini). – *ne li occhi porti*: cfr. 67 e nota.

4. *lui*: il cuore.

6. *però che*: « affinché ». – *disfaccia*: « distrugga ».

8. *n'ha'*: « ci ha (me e il cuore) ».

9. *Li spiriti dolenti*: immagine cavalcantiana. – *disviati*: cfr. 30, 77 (Contini).

10. *trovan meno*: « trovano a mancare ».

72

Iacopo, i' fui, ne le nevicate alpi,
con que' gentili ond'è nata quella
ch'Amor ne la memoria ti suggella
4 e per che tu, parlando anzi lei, palpi.
Non credi tu, perch'io aspre vie scalpi,
ch'io mi ricordi di tua vita fella
sol per costei che la dïana stella
8 crïò e donde tu mai non ti parti?

Per te beato far mossi parole
a' suo' propinqui del lontano essilio
11 che cercar pensa per l'altrui valore.
Donde non nacquer canti né carole,
ma in tra loro facien lungo concilio:
14 non so 'l deliberar, ma so 'l dolore.

Dico che tutti si dolien per lei,
dicendo: « Dove perderem costei? »

[72] Attribuiscono a Dante questo sonetto caudato i codici Rediano 184 e Chigiano L. IV. 131 (dov'è adespoto, ma tra rime dantesche), entrambi risalenti ad un codice perduto del 1394 circa, e entrambi riportandolo in una sezione di dubbia attribuzione tra Dante e Cino.

L'autore parla di un viaggio in montagna con i parenti della donna amata da Iacopo, e della sua opera di mediazione per aiutare la causa dell'amico.

1. *Iacopo*: ser Iacopo di ser Fredi, parente di Cino; o Iacopo Cavalcanti, parente di Guido. – *alpi*: monti in generale.

2. *gentili*: « parenti ».

4. *per che*: « per la quale ». – *anzi*: « davanti a ». – *palpi*: « tremi, palpiti ».

5. *scalpi*: « calpesti ».

6. *fella*: « triste ».

7. *la dïana stella*: cfr. G. GUINIZZELLI, *Vedut'ò la lucente stella diana, Como la stella diana splende e pare.*

9. *Per te beato far*: « per farti felice », aiutandolo ad avere il consenso dei parenti.

10-11. La donna pensa di lasciare la casa per amore di Iacopo.

11. *l'altrui valore*: i meriti di Iacopo.

73

Sennuccio, la tua poca personuzza,
onde di' che deriva il desïuzzo
il qual ti fa portare il cappucciuzzo
così polito in su l'assettatuzza, 4
quando tu ti vestisti d'una uzza
ch'era vergata d'uno scaccatuzzo,
e che n'andavi in sul tuo ronzinuzzo,
spesso ambiando con la pochettuzza, 8

io mi pensava di darti copiuzza
di quella donna che miri fisuzzo,
credendo avessi alcuna bontaduzza; 11
e t'ho trovato memoria scioccuzza,
sì ch'io non ti vo' più per fedeluzzo,
così sa' far di me mala scusuzza. 14

[73] Riportato dal Chigiano L. IV. 131 come dantesco, dove appare con l'indicazione *Dante* anche il sonetto cavalcantiano *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*, altrove adespoto.

Amore si rivolge a Sennuccio e, dopo aver descritto alcune sue buffe caratteristiche in tono scherzoso, gli nega la donna che ama e lo respinge come suo fedele.

1. *Sennuccio*: Sennuccio del Bene, corrispondente del Petrarca, guelfo bianco e esule come Dante. Questo sonetto pare in risposta alla sua canzone *Amor, tu sai ch'io son col capo cano* (in cui al v. 70: « Tu quel che a nullo amato amar perdona »). – *poca*: « esile ». – *personuzza*: « personcina ». Questo e gli altri diminutivi rimandano a G. Cavalcanti, *Guata, Manetto, quella scrignutuzza* e a C. Angiolieri, *Deh, guata, Ciampol.*

3. *cappucciuzzo*: « cappuccetto », per apparire più alto.

4. *polito*: « a modo ».

5. *uzza*: veste ampia e lunga.

6. *vergata*: « variegata, listata ». – *scaccatuzzo*: « scaccato, disegno a scacchi ».

8. *ambiando*: « andando all'ambio ». – *pochettuzza*: « piccolina » (sottint. *personuzza*).

9. *darti copiuzza*: « concederti ».

12. *memoria scioccuzza*: « mente sciocchina ».

14. *far... scusuzza*: « rifiutarsi ». Cfr. *Purg.*, XXXIII, 130.

74

Nulla mi parve mai più crudel cosa
di lei per cui servir la vita lago,
ché 'l suo desio nel congelato lago,
4 ed in foco d'amore il mio si posa.
Di così dispietata e disdegnosa
la gran bellezza di veder m'appago;
e tanto son del mio tormento vago
8 ch'altro piacere a li occhi miei non osa.

Né quella ch'a veder lo sol si gira
e 'l non mutato amor mutata serba,
11 ebbe quant'io già mai fortuna acerba.
Dunque, Giannin, quando questa superba
convegno amar fin che la vita spira,
14 alquanto per pietà con me sospira.

75

La gran virtù d'Amore e 'l bel piacire
che nel mio cor di voi, mia donna, è nato,

[74] Compare adespoto nel codice Marciano lat. XIV 223 e nel Bodleiano Canoniciano di Oxford ital. 111; col nome di Dante nell'Ambrosiano O. 63 sup.

2. *lago*: « abbandono ». Cfr. *Rime*, 13, 6.

3. *lago*: cfr. *lago del cor*, 61, 8-9.

8. *osa*: può.

9-10. Clizia, amante del Sole, trasformata in girasole per aver provocato per gelosia la morte di Leucotoe.

10. Cfr. Ov., *Met.*, IV, 270: « Vertitur ad Solem mutataque servat amorem ».

11. *fortuna acerba*: « sorte dolorosa ».

12. *Giannin*: Giovanni Quirini, veneziano, ammiratore e imitatore di Dante. – *quando*: « poiché ».

13. *convegno*: « devo ».

[75] Attribuito a Dante dal Codice II. IX. 37 della Nazionale di Firenze, dove appare dopo dieci sonetti falsamente attribuiti a Cino, e prima del sonetto dantesco *Ciò che m'incontra*, e del cavalcantiano *Vedeste al mio parer*, privi di indicazione d'autore.

1. *piacire*: sic., « desiderio ».

m'ha fedelmente in vo', donna, tornato,
ch'i' v'amo e voglio sempre vo' servire, 4
perché più bella siete, al mio parire,
d'ogni altra donna di pregio laudato;
saggia, gentile, core aumilïato,
ciò che sguardate fate ringioire. 8

Poi conoscete ch'i' v'ho dato il core
e siete donna di tanta valenza,
degnate me tener per servitore. 11
Merzé vi chero a vostra provedenza,
ch'i' senta gioia per alcun sentore
ch'io sie servente a vostra ubidïenza. 14

76

De gli occhi di quella gentil mia dama
esce una vertù d'amor sì pina
ch'ogni persona che la ve' s'inchina
a veder lei, e mai altro non brama. 4
Beltà e Cortesia sua dea la chiama,
e fanno ben, ché l'è cosa sì fina

3. *in vo'*: « a voi ». – *tornato*: « volto ».
5. *parire*: sic., « giudizio ».
6. *laudato*: « rinomato ».
7. *aumilïato*: « umile, mite ».
8. *sguardate*: cfr. 69, *Poi che sguardando*. – *ringioire*: franc., « rallegrare ».
9. *Poi*: « poiché ».
10. *valenza*: prov. « valore ».
12. *provedenza*: prov., « prudenza ».
13. *sentore*: « indizio ».
14. *a vostra ubidïenza*: prov., « ai vostri ordini ».

[76] Attribuito a Dante dall'Escorialense, al terzo posto in una serie di otto sonetti assegnati a Dante, di cui uno per certo di Cino. Stessa attribuzione nel Marciano it. IX. 191 e nella Giuntina del 1527. Il Fraticelli lo attribuisce a Dante Da Maiano.

1. Cfr. 18, *De gli occhi de la mia donna si muove*.
2. *pina*: « piena », rima umbra secondo Contini.
3. *ve'*: gioco con *veder* al verso dopo.
5. *chiama*: « chiamano ».

ch'ella non par umana, anti divina,
8 e sempre sempre monta la sua fama.

Chi l'ama, come pò esser contento,
guardando le vertù che 'n lei son tante;
11 e s' tu mi dici: ' come 'l sai? ', che 'l sento.
Ma se tu mi dimandi e dici: ' quante? ',
non ti so dire, ché non son pur cento,
14 anti più d'infinite ed altrettante.

77

De' tuoi begli occhi un molto acuto strale
m'è nel cor fitto, e oltre più d'un'oncia,
sì che mi fora meglio ogni altro male,
4 secondo ch'Amor dentro mi rinoncia.
Oimè, perché venisti così acconcia
lo dì ch'i' ebbi quel colpo mortale,
che vita e ogni stato mi disconcia,
8 e per campar nulla cosa mi vale?

I' ti scontrai per quel che nel cor porto,
e perché mai de la tua dolce vista
11 non fosse allegra l'anima mia trista.
Che se quella pietà ch'amor racquista
per lei senza veder non s'ha conforto,
14 e i' ho perduto questo, ond'io son morto.

7. *anti*: « anzi ».
8. *monta*: « aumenta ».
11. *s' tu*: « se tu ». – *che*: « è perché ».

[77] Questo sonetto si trova solo nel Casanatense, alla fine della sezione dantesca. Possibile attribuzione ciniana (Di Benedetto).

2. *oltre*: « è penetrato oltre ».
4. *rinoncia*: lat., « riferisce ».
5. *acconcia*: « adorna ».
7. *disconcia*: « distrugge ».
8. *campar*: « sopravvivere ».
9. *scontrai*: « incontrai ». – *per quel*: a causa di Amore.
12. *racquista*: « fa riaccendere ».
13. « non trova conforto da lei senza vederla ».
14. *e*: « allora ».

78

« Non piango tanto il non poter vedere
quella che di mia vita era nutrice,
quanto per tema non sia sdegnatrice
di mia dimora, ch'è contra volere, 4
pensando che ciascun om de' savere
che mal pittura sta senza vernice,
ché no ha stabilità »: così mi dice
lo cor c'ha perso lo su' bel piacere. 8

Sì che 'n questo pensando si conduce
la vita a morte, e spesso la richiama
dicendo: « Sola tu sei la mia luce ». 11
Sentendo ciò, quello spirito ch'ama
vien con conforto e dice: « Sempre duce
fia del tu' amor quella che 'l tu' cor brama ». 14

79

Molti, volendo dir che fosse Amore,
disser parole assai, ma non potero
dir di lui cosa che sembrasse il vero,
né diffinir qual fosse il suo valore. 4
Ben fu alcun che disse ch'era ardore
di mente imaginato per pensiero;
e alcun disse ch'era desidero
di voler nato per piacer del core. 8

[78] Stessa attribuzione del precedente.

3. *per tema*: « (piango) per paura ».
4. *dimora*: « indugio, star lontano, *addimoranza* ». Cfr. *Rime*, 6, 9.
6. « che il colore senza vernice sta male, si rovina », espressione proverbiale che allude ad azioni non portate a compimento.
8. *bel piacere*: « bellezza ».
10. *la*: « la donna ».

[79] Attestazione manoscritta abbondante, ma di scarsa autorità e tarda.

5-6. *ardore di mente imaginato per pensiero*: « fantasia ardente ». Cfr. 70, 16.
7-8. *desiderio di voler*: « desiderio ».

Io dico che Amor non è sustanza
né cosa corporal ch'abbia figura,
11 anzi è passïone in disïanza,
piacer di forma dato per natura,
sì che 'l voler del core ogni altro avanza:
14 e questo basta fin che 'l piacer dura.

80

Quando il consiglio tra gli uccei si tenne,
di nicistà convenne
che ciascun comparisse a tal novella;
e la cornacchia maliziosa e fella
5 pensò mutar gonnella,
e da molti altri uccei accattò penne;
e addobbossi, e nel consiglio venne:
ma poco si sostenne,
perché parëa sopra gli altri bella;
10 e l'un domandò a l'altro: ' Chi è quella? ',
sì che finalmente ella
fu conosciuta. Or odi che n'avvenne.

Che tutti gli altri uccei le fur dintorno,
sì che sanza soggiorno

9-10. Il concetto corrisponde a quello espresso in *Vita Nuova*, XXV, 1: « io dico d'Amore come se fosse una cosa per sé, e non solamente sustanzia intelligente, ma sì come fosse sustanzia corporale: la quale cosa, secondo la veritate, è falsa; ché Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia ».
12. *forma*: « bellezza ».
13. *ogni altro*: sott. *voler*.
14. *basta*: « dura, si conserva ».

[80] Assegnato a Dante dal Rediano 184 e dal II. IV. 114 della Nazionale di Firenze; adespoto nel Laurenziano Mediceo Palatino 119.
Sonetto rinterzato, sulla favola di Esopo della cornacchia rivestita delle penne di pavone (FEDRO, I, 3).

2. *nicistà*: « necessità ».
3. *novella*: « fatto straordinario ».
4. *fella*: « trista ».
6. *accattò*: « prese, tolse ».
8. *si sostenne*: « resse ».
14. *soggiorno*: « indugio ».

la pelar sì ch'ella rimase ignuda; 15
e l'un dicëa: ' Vedi bella druda ',
dicea l'altro: ' Ella muda ';
e così la lasciaro in grande scorno.
Similemente divien tutto giorno
d'uom che si fa adorno 20
di fama o di vertù ch'altrui dischiuda,
che spesse volte suda
de l'altrui caldo tal che poi agghiaccia.
Dunque beato chi per sé procaccia.

16. *druda*: « femmina galante », o, se aggettivo riferito a *bella*, « rigogliosa, folta di penne » (cfr. Contini).
17. *muda*: « muta le penne ».
19. *divien tutto giorno*: « accade ogni giorno ».
21. *altrui dischiuda*: « mostri agli altri ».
24. *per sé procaccia*: « fa da sé ».

TAVOLA DI CORRISPONDENZA NUMERICA CON LE «RIME» DELL'EDIZIONE BARBI-MAGGINI

	ed. Barbi		*ed. Barbi*		*ed. Barbi*
1	XXXIX	19	LXVI	39	XCII
1 a	XL	20	LXVII	39 a	XCIII
2	XLI	21	LXVIII	40	XCIV
2 a	XLII	22	LXIX	40 a	XCV
3	XLIII	23	LXX	41	XCVI
3 a	XLIV	24	LXXI	41 a	XCVII
3 b	XLV	25	LXXII	42	XCIX
4	XLVI	26	LXXIII	43	C
4 a	XLVII	26 a	LXXIV	44	CI
5	XLVIII	27	LXXV	45	CII
6	XLIX	27 a	LXXVI	46	CIII
7	L	28	LXXVII	47	CIV
8	LI	28 a	LXXVIII	48	CV
9	LII	29	LXXX	49	CVI
10	LVI	30	LXXXIII	50	CX
11	LVII	31	LXXXIV	50 a	CXI
12	LVIII	32	LXXXV	51	CXII
13	LIX	33	LXXXVI	51 a	CXIII
14	LX	34	LXXXVII	52	CXIV
15	LXI	35	LXXXVIII	52 a	CXV
16	LXII	36	LXXXIX	53	CXVI
17	LXIII	37	XC	54	CXVII
18	LXV	38	XCI		

CORRISPONDENZA NUMERICA CON LE «RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE» IN APPENDICE ALL'EDIZIONE BARBI-PERNICONE

	ed. Barbi		*ed. Barbi*		*ed. Barbi*
55	XIX	62	IV	72	VII
56	XX	63	V	73	VI
56 a	XXI	64	X	74	VIII
57	XXII	65	XI	75	XVIII
57 a	XXIII	66	XII	76	XXVI
58	XXIV	67	XIII	77	XXVII
58 a	XXV	68	XIV	78	XXVIII
59	I	69	XV	79	XXIX
60	II	70	XVI	80	XXX
61	III	71	XVII		

DE VULGARI ELOQUENTIA

L'ELOQUENZA VOLGARE

INTRODUZIONE

Il vigore intellettuale e il carattere stesso dei temi affrontati nel *De vulgari eloquentia* esercitano sul lettore un notevole fascino, che tuttavia non è mai disgiunto da un certo senso di disagio, prodotto dalla difficoltà di ridurre a una visione unitaria e perfettamente coerente la complessa costruzione dantesca. Ciò è dovuto in parte all'incompiutezza del trattato [1], che non consente di apprezzare interamente la struttura complessiva e di considerare nel loro giusto valore le singole parti, e in parte a un'innegabile divergenza esistente fra primo e secondo libro. Il primo libro tratta infatti la natura, l'origine, la storia del linguaggio, la sua differenziazione e distribuzione geografica, la situazione delle lingue romanze e dei dialetti italiani e, in relazione a questi ultimi, la formulazione del concetto di volgare illustre. Il punto centrale è dunque la *locutio*, che in tempi e per gradi successivi discende ai vari *ydiomata* e ai molteplici *vulgaria*, per poi ritrovare una parziale unità nel *vulgare illustre*: ci troviamo quindi di fronte a una problematica squisitamente linguistica. Il secondo libro si occupa invece degli autori abilitati a usare il volgare illustre, nonché dei temi, della forma metrica e dello stile che ad esso sono adatti. Il tema principale è dunque il *vulgare illustre* nella sua concreta realizzazione costituita dalla canzone, e intorno ad esso ruota una serie di questioni e di argomenti schiettamente retorici. In presenza di questa bipolarità è lecito chiedersi anzitutto quali siano la vera intenzione dell'autore e l'esatta natura dell'opera. I due proemi e il capitolo conclusivo del libro I dichiarano ripetutamente di volere *doctrinam de vulgari eloquentia tradere* e affermano che la tratta-

1. L'opera infatti si interrompe bruscamente all'inizio del cap. XIV del libro II.

zione, almeno nei piani originari, doveva enciclopedicamente estendersi alla poesia e alla prosa, in tutte le loro espressioni. Sembra quindi fuor di dubbio che Dante si proponesse di scrivere un trattato di retorica e di poetica, che doveva comprendere, secondo un uso non ignoto al Medioevo, sia le opere concepite in forma metrica sia quelle composte in forma prosastica. È un programma che si adatta perfettamente all'ampia e minuziosa elaborazione dell'*ars cantionis* del secondo libro, ma che pare escludere ogni considerazione sulla *locutio* e sui problemi connessi. Questa anomalia appare ancor più evidente se accostiamo il *De vulgari eloquentia* ad alcuni ovvi termini di riferimento, quali la *Rhetorica ad Herennium*, il *De inventione* di Cicerone, e l'*Ars poetica* di Orazio (indiscussi modelli e *auctoritates* per i contemporanei del nostro poeta) o, in àmbito medievale, la parte retorica del *Tresor* e la *Rettorica* di Brunetto Latini, il *Candelabrum* di Bene da Firenze, la *Poetria nova* di Geoffroi de Vinsauf, l'*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme e la *Poetria de arte prosayca metrica et ritmica* di Giovanni di Garlandia (opere di notevole importanza e probabilmente note al nostro poeta). In nessuno di questi testi viene infatti affrontata la tematica linguistica, che così vivacemente è sviluppata nel I libro del *De vulgari eloquentia*. Sembra quindi che essa sia sostanzialmente estranea agli interessi della retorica, che piuttosto che occuparsi della natura e dell'origine della lingua si preoccupa di curarne l'elaborazione artistica. Per trovare un'affinità con gli argomenti del nostro primo libro, dobbiamo invece cambiare completamente settore di studi e rivolgerci alla cultura filosofica medievale, che in margine alla *Genesi* o ad opere di Aristotele (specialmente il *De interpretatione*, il *De anima* e la *Politica*) o seguendo particolari indirizzi di ricerca (quali la grammatica speculativa) si muove in una cerchia di idee e di problemi simili a quelli danteschi. Possiamo quindi affermare che la problematica del primo libro è essenzialmente filosofica, mentre gli argomenti svolti nel secondo libro hanno carattere retorico. Ciò non produce tuttavia una netta bipartizione nella struttura del *De vulgari eloquentia* e, malgrado qualche contraddizione, non dissolve il trattato in due sezioni poco omogenee e scarsamente congruenti, ma indica piuttosto la volontà di affrontare la materia retorica con un orizzonte più vasto e complesso. In tale prospettiva il primo libro non risulta una prefazione fine a se stessa e gratuitamente giustapposta al resto dell'opera, ma appare come una necessaria intro-

duzione: essa infatti, svolgendo temi generali, giustifica e arricchisce culturalmente la trattazione che inizia col secondo libro e che nelle intenzioni di Dante doveva comprendere almeno quattro libri. Questa concezione, che da un punto di vista compositivo è obliterata dall'incompletezza del testo, da cui vengono snaturati i rapporti fra le parti, trova però conferma in molteplici elementi presenti in entrambi i libri e traspare continuamente nella scelta del metodo, dei criteri, degli schemi concettuali e della terminologia. Invece dell'andamento proprio dei trattati retorici, in cui il discorso si snoda pacatamente fra precetti ed *exempla*, troviamo qui un impianto di tipo dimostrativo, in cui vengono abilmente utilizzati l'*auctoritas* e la *ratio*, che sono i principali strumenti della speculazione medievale. Come nelle opere filosofiche che le sono contemporanee, rileviamo infatti nel *De vulgari eloquentia* il ricorso frequente ad assiomi generali (normalmente aristotelici) per spiegare fatti particolari, l'impiego di distinzioni logiche, l'introduzione di possibili obiezioni alla tesi sostenuta dall'autore, l'utilizzazione di procedimenti deduttivi, induttivi e sillogistici, l'uso di enumerare schematicamente e gerarchicamente le conclusioni. Si tratta di una tecnica che si avvicina molto al metodo della Scolastica e che talora (come in *V. E.* I, IV, 5-7 o II, I, 2-10) ne assume interamente la tipica forma della *quaestio* (del resto ampiamente sfruttata in àmbito grammaticale dai modisti), nel suo caratteristico schema comprendente l'enunciato, la presentazione di soluzioni erronee, l'esposizione della conclusione esatta, la confutazione delle tesi errate. A ciò si aggiunge la presenza frequente e spesso determinante per lo sviluppo delle argomentazioni di termini tecnici, di nozioni, di dottrine e persino di esempi e di immagini topiche [2]. Da quanto abbiamo osservato appare evidente che il tessuto stesso su cui poggia il *De vulgari eloquentia* è di natura speculativa e che paradossalmente ci troviamo di fronte a un trattato filosofico di argomento retorico. Questa caratteristica, che non manca, come vedremo, di provocare qualche difficoltà e incoerenza, influenza chiaramente la formulazione di concetti fondamentali, e in par-

2. Si pensi per es. all'uso frequente di termini come *forma, habitus, effectus*, al ricorso alla teoria della *locutio* come *signum* (in *V. E.*, I, III, 2-3) o alla dottrina della tripartizione dell'anima (collegata in *V. E.*, II, II, 6-7 con i massimi temi della canzone), all'impiego degli *exempla* dei colori e dei numeri (in *V. E.*, I, XVI, 2) o del paragone della freccia scagliata dall'arciere (in *V. E.*, II, VIII, 1).

ticolare quella del *vulgare illustre*. Tale nozione, che viene esplicitamente definita e compiutamente elaborata solo alla fine del primo libro, è tuttavia il punto di arrivo della trattazione precedente e costituisce il tema principale del libro secondo. Essa percorre dunque tutto il nostro testo (almeno nella forma frammentaria in cui ci è giunto), che si viene sviluppando e articolando proprio intorno ad essa. Si tratta quindi di un punto di osservazione privilegiato, che conviene sfruttare seguendo particolareggiatamente l'itinerario intellettuale di quest'idea, in quanto tale percorso si identifica sostanzialmente con lo svolgimento concettuale dell'opera.

Dopo aver affrontato i problemi connessi con l'origine e la natura della *locutio*, il nostro autore giunge, non senza grande enfasi, all'episodio di Babele (cap. VII). Secondo la Genesi, esso segna l'inizio della differenziazione e della dispersione delle lingue e offre al nostro poeta l'inoppugnabile supporto teologico per le pagine di storia e geografia linguistica che si accinge a scrivere. Dopo la confusione babelica, l'interesse di Dante isola l'*ydioma tripharium* che si estendeva a tutta l'Europa e a parte dell'Asia (territorio che una tradizione autorevole assegnava ai discendenti di Iafet) e ne fa derivare tre altri *ydiomata*: un'originaria lingua « greca », un'originaria lingua « germanica » e un'originaria lingua « romanza » (cap. VIII). Da quest'ultima con un ulteriore passaggio logico e cronologico vengono fatte discendere la *langue d'oil*, la *langue d'oc* e la *lingua del sì* (cap. VIII, 5-6; IX, 2). A questo punto il nostro testo invoca il principio aristotelico della conformità di causa ed effetto e, forte dell'autorità del massimo dei filosofi, rileva l'estrema mutevolezza umana e deduce l'infinita variabilità della lingua, che è appunto effetto dell'uomo (cap. IX, 6-11). Poi, dopo aver appena abbozzato e subito abbandonato un confronto fra francese, provenzale e italiano, concentra la sua attenzione sul volgare del *sì* e traccia una carta delle varietà geografiche in cui si distingue (cap. X). Fin qui il ragionamento di Dante si fonda su un'esplicitazione delle conseguenze dell'episodio di Babele. Dopo aver posto opportunamente in evidenza il dato garantito dalle Scritture, e quindi incontestabile per la speculazione medievale, della differenziazione linguistica come risultato del peccato babelico, il nostro poeta affianca ad esso, valendosi abilmente di un assioma di Aristotele, la dottrina della variabilità del linguaggio, e in particolare della variazione nel tempo e nello spazio, e può così

estendere gli effetti dell'avvenimento biblico ai dialetti moderni. Nasce così uno schema che attraverso una serie di distinzioni triadiche scende dai tempi di Babele a quelli dell'autore, che vi può organicamente inserire le notizie ricavate dalle sue fonti e i risultati delle sue osservazioni personali. In questo contesto culturale Dante può finalmente occuparsi dei volgari italiani (capp. XI-XV). L'esame che ad essi dedica il *De vulgari eloquentia* risulta sorprendente per la singolare modernità della conoscenza della realtà dialettale del nostro paese e per la notevole sensibilità alle caratteristiche proprie di ogni parlata e alle affinità che la legano con le altre. Esso tuttavia riceve il suo pieno significato ed è completamente comprensibile solo all'interno del sistema tipicamente medievale che abbiamo esposto, e rimanda alla cultura del Medioevo anche per il metodo di cui si avvale e per l'impostazione che lo anima. Non si prefigge infatti di rappresentare asetticamente i *vulgaria municipalia*, ma si propone, secondo la tecnica ampiamente sfruttata nella critica letteraria fin dall'antichità, di stabilire una gerarchia di valori all'interno di essi; conseguentemente non applica un procedimento analitico e descrittivo, ma si affida alla scelta di *exempla* icastici, che si avvicinano ai modi parodistici della poesia comico-realistica e che rivelano come sia implicito nell'operazione dantesca un giudizio aprioristicamente negativo nei confronti dei dialetti.

In realtà l'esame di questi ultimi è concepito in funzione del loro rifiuto e costituisce la *pars destruens* del processo che porterà alla formulazione del concetto di volgare illustre: non a caso infatti proprio in questi capitoli compaiono per la prima volta le espressioni *vulgare illustre, vulgare aulicum* (che solo nei capp. XVII e XVIII saranno compiutamente spiegate) e sintagmi ad esse connessi [3]. I dialetti che qui vengono presentati e scartati rappresentano infatti ciò che il volgare illustre non è, e permettono pertanto di prospettare la possibilità di una diversa e superiore entità linguistica. Possibilità non solamente teorica, ma ben reale: il rifiuto, o più esattamente il distacco di alcuni eletti poeti dalla propria *materna locutio* (criterio generalizzato in questo passo per dimostrare la qualità inferiore delle parlate considerate) provano *e contrario* la concreta, « fisica » esistenza del volgare illustre. La prima immagine che abbiamo di esso è dunque

3. Cfr. *V. E.*, I, XIV, 8; I, XV, 4 e 6; e inoltre I, XIII, 1 e 4; I, XV, 6 e 7.

tutta in negativo: si tratta cioè di un volgare privo delle imperfezioni e dei difetti municipali, professato da un ristretto numero di eccelsi *doctores*. L'individuazione nei suoi tratti distintivi del *vulgare illustre* avviene invece nel cap. XVI e comporta un radicale e significativo cambiamento di metodo.

Fino a questo punto infatti, pur sullo sfondo dell'impalcatura dottrinale che ha così accuratamente costruito, Dante ha proceduto in modo sostanzialmente empirico, esaminando sommariamente i vari dialetti, alla ricerca di quei requisiti di eccellenza che avrebbero costituito il segno rivelatore, inequivocabile, anche se generico, del volgare supremo. Fallito (come dovevasi dimostrare) il tentativo di riconoscere quest'ultimo in una delle varietà geografiche elencate, il nostro poeta ne riscontra tuttavia la presenza nelle poesie di alcuni insigni autori. In considerazione di questo fatto, il successivo sviluppo della trattazione sembrerebbe scontato: ci aspetteremmo infatti un'analisi della lingua di questi esemplari, da cui emergessero le linee essenziali della struttura linguistica cercata. Ma questo procedimento non viene neppure preso in considerazione: viene semplicemente lasciato cadere con la secca affermazione che d'ora innanzi sarà usato un metodo *rationabilior*. Questo modo d'indagine fornito di maggior fondamento razionale, quindi più scientifico, ci riporta in un àmbito squisitamente speculativo. Il nostro poeta parte infatti da nozioni filosofiche ormai ben radicate nella cultura dei suoi tempi, adattandole per la soluzione dei problemi che lo interessano. Viene riproposta all'attenzione dei lettori la ben nota dottrina aristotelico-scolastica secondo cui in ciascun genere l'entità più semplice costituisce l'unità di misura per tutte le altre (*V. E.*, I, XVI, 2). In conformità con le esigenze della dimostrazione, tale teoria generale viene applicata alle azioni umane (considerate globalmente come un genere), nell'intento appunto di determinare quale sia questo termine di confronto. Esso non risulta unico per tutte le azioni, ma, a seconda delle specie in cui esse si distinguono, viene individuato nella virtù per l'agire in assoluto, nella legge per l'agire da cittadini, in alcuni *simplicissima signa et morum et habituum et locutionis* per l'agire da Italiani (*ib.*, § 3). Fra questi ultimi, la cui principale caratteristica è di appartenere a tutte le città senza esser propri di nessuna di esse, rientra secondo Dante anche il volgare illustre, che, come si è visto, non è identificabile col dialetto di alcuna regione (*ib.*, § 4). È facile constatare come sia avvenuto un completo rovescia-

mento nel metodo che sorregge la ricerca dantesca: mentre nei capitoli dedicati ai *vulgaria municipalia* si prendeva l'avvio dal dato concreto per verificarlo empiricamente e trarne eventuali conseguenze di ordine generale, qui invece il punto di partenza è costituito da un principio di validità generale, da cui si fanno discendere fatti concreti e puntuali. A un procedimento sperimentale e induttivo viene dunque sostituito un procedimento astratto e deduttivo. Come risultato di questo cambiamento, il concetto di volgare illustre assume un valore universale e, ponendosi come un assoluto, preesiste logicamente alle realizzazioni contingenti (rappresentate dai componimenti dei poeti insigni), che al massimo ne costituiscono una semplice conferma. Questa dimensione filosofica, per cui è forse lecito ricordare il modo di procedere della grammatica speculativa, se da un lato assicura a questa entità linguistica un fondamento incontestabile garantito dalla necessità logica della deduzione, dall'altro mal si adatta all'impostazione retorica dichiarata da Dante e prevalente, come abbiamo visto, nel secondo libro. Il carattere di assolutezza e di astrattezza implicito nell'idea di *simplicissimum signum* (che deve appunto valere per tutti senza essere esclusivamente proprio di nessuno) non sembra infatti essere del tutto conforme alla nozione di lingua propria della retorica, tutta incentrata sul particolare e sul concreto (e pertanto gerarchicamente divisa in stili, e minuziosamente attenta alla natura specifica e alla congruenza di temi, costrutti, forme metriche, *verba*).

Il rigore di questa posizione viene peraltro attenuato da alcuni corollari alla « dimostrazione » del *vulgare illustre*. Anzitutto la dottrina su cui si regge quest'ultima, cioè la dottrina concernente la più semplice entità di ciascun genere, viene ripresa puntualmente e con i medesimi esempi topici, ma secondo una angolazione neoplatonica (*V. E.*, I, XVI, 5). Ciò permette a Dante di istituire un significativo paragone fra la più semplice delle sostanze, cioè Dio, e il volgare illustre, e di affermare che, come la divinità traspare in maggior o minor misura nei vari esseri, così il volgare illustre si « fa sentire » in modo maggiore o minore nelle varie città. Questo parallelo, se contribuisce da un lato a conferire un carattere mistico a questa lingua, dall'altro istituisce un rapporto fra essa e i vari *vulgaria*. Tale rapporto viene ribadito e precisato nell'ultima sezione del *De vulgari eloquentia*, che tenta, con una tecnica non ignota alla teologia e alla filosofia medievale, di determinare meglio l'essenza di questo volgare

esaminando e interpretando gli epiteti che gli competono. La spiegazione etimologica dell'aggettivo *cardinalis* (*V. E.*, I, XVIII, 1) permette infatti di chiarire la funzione di guida che esso assume nei confronti dei dialetti. Esso risulta così connesso con realtà immediatamente verificabili e perde parte di quel carattere teorico che inevitabilmente gli derivava dal modo intellettualistico della sua definizione. Nella stessa direzione si muove l'esegesi degli altri attributi: *illustris* (*V. E.*, I, XVII, 2-7) collega il nostro volgare con l'alta cultura (confermando ciò che era implicito nei capitoli precedenti, in cui erano designati a suoi unici rappresentanti alcuni insigni scrittori) e con il potere; *aulicus* (*V. E.*, I, XVIII, 2-3) e *curialis* (*ib.*, § 4-5) lo collocano più precisamente nell'àmbito di organismi (sia pure potenziali) quali la corte e la *curia*. Il *vulgare illustre* esce dunque dal suo splendido filosofico isolamento per assumere tratti più concreti: esso si presenta infatti come il primo e più importante di un gruppo di *vulgaria* che in parte gli assomigliano, e appare ancorato al grado più alto della società. Queste caratteristiche sembrano avvicinare il concetto di volgare illustre a una visione retorica della lingua, che prevede appunto livelli stilistici strettamente legati ai livelli sociali dei personaggi e del destinatario dell'opera, e che ammette una pluralità di stili gerarchicamente ordinati. Tuttavia, nonostante queste attenuazioni, la tensione fra impostazione speculativa e sistemazione retorica permane e appare evidentissima nel cap. XIX del libro I, che costituisce la cerniera fra le due sezioni superstiti del trattato. Nella prima parte del capitolo (§ 1) Dante giunge infatti, mediante un processo induttivo, alla definizione di *vulgare latium* come « volgare di tutta l'Italia » e procede poi ad identificare senz'altro tale volgare con il *vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale,* in quanto quest'ultimo è usato dai *doctores illustres* di tutta Italia. Nella seconda parte (§ 2-3) presenta invece il piano della trattazione successiva e annuncia che comincerà ad occuparsi del volgare illustre, perché è « il più eccellente », ne fisserà le modalità d'impiego e si rivolgerà poi ai *vulgaria inferiora.* Nel primo caso il testo sembra dunque considerare il volgare illustre un'entità singola e a sé stante (coerentemente con la nozione di *simplicissimum signum*) e perentoriamente lo indica come il volgare italiano in assoluto; nel secondo caso pare invece presupporre una serie di *vulgaria,* di cui il *vulgare illustre* (cioè, secondo quanto è stato dimostrato, il *vulgare latium*) è il grado supremo. Le due concezioni non si

integrano perfettamente fra loro e si può fondatamente eccepire che, qualora il *vulgare illustre* coincida in tutto e per tutto col *vulgare latium*, dovrebbe, in quanto indice di italianità, essere usato in ogni circostanza e non solo in determinate condizioni (come viene accennato nel corso di questo capitolo e ampiamente dimostrato nei capp. I e II del libro II), e che, sempre in base a tale identificazione, i *vulgaria inferiora* non dovrebbero evidentemente essere considerati italiani ed esulerebbero pertanto dalla trattazione.

In realtà con questa sfasatura riemerge, malgrado tutto, quella differenza di impostazione fra i due libri che abbiamo già notato e che, come qui appare con incontestabile evidenza, giunge fino a investire il concetto stesso di *vulgare*. Nel primo libro l'indirizzo linguistico-speculativo comporta infatti la fondamentale opposizione fra *vulgaria municipalia* e *vulgare illustre* e attribuisce quindi decisamente a quest'ultimo il valore di « lingua »; nel secondo libro l'orientamento retorico presuppone invece la triade *vulgare humile* - *vulgare mediocre* - *vulgare illustre*, e pertanto impiega prevalentemente il termine nel senso di « livello linguistico ». Quest'ultima accezione è peraltro essenziale per la struttura del secondo libro: essa permette infatti di situare immediatamente il volgare illustre all'interno della costruzione dottrinale e di collegarlo senza ulteriori passaggi logici (come, per esempio, l'uso di un *sermo illustris* per indicare il grado più alto della lingua) a nozioni fondamentali di questa sezione del trattato, quali appunto la scelta della tematica, dello stile, della forma metrica, del costrutto e del lessico particolare. Se dunque l'impianto e i concetti principali di questo libro sono sostanzialmente retorici, una diffusa attitudine speculativa è però ben viva e operante anche in questa parte del *De vulgari eloquentia*. Gli schemi e le teorie retoriche non vengono passivamente enunciati, ma sono elaborati, formulati e dimostrati secondo i metodi e con gli strumenti della filosofia, da cui ricevono sostegno e autorevolezza. Così, in margine a dottrine specificamente retoriche si sviluppano spesso alcune delle pagine più filosofiche dell'intera trattazione, come il cap. I (in cui il problema di chi debba usare il *vulgare illustre* viene trattato come una vera e propria *quaestio* e risolto in base al principio della *convenientia*, che viene applicato secondo il tipico modulo aristotelico-scolastico della triade genere-specie-individuo) o come il cap. II (in cui la determinazione dei temi adatti al volgare supremo viene sottilmente fatta

discendere dalle tre potenze dell'anima umana). Ma anche dove l'impronta della filosofia sembra meno profonda e dove è persino dato cogliere qualche punto di contatto con i concetti e la terminologia della trattatistica retorica medievale, la tendenza speculativa ricompare sotto forma di una maggior apertura all'elaborazione concettuale e di una più sentita esigenza di sistematicità. Si pensi alla complessa gerarchia di costrutti che Dante istituisce nel cap. VI, partendo dalla tradizionale distinzione fra *constructio congrua* e *constructio incongrua*, o alla classificazione delle parole in grandi categorie secondo le loro caratteristiche formali (*verba puerilia, muliebria, virilia*, ecc.) con cui nel cap. VII supera l'insegnamento troppo particolare, eccessivamente precettistico e spesso episodico, in cui la retorica fin dall'antichità risolveva il problema delle scelte lessicali.

Lo stesso atteggiamento culturale che abbiamo fin qui tratteggiato si può osservare nei confronti dell'altro importante tema strettamente legato e, per così dire, complementare alla questione del *vulgare*: il problema cioè dei rapporti fra quest'ultimo e il latino. La rilevanza di questo punto nel pensiero di Dante è notevole, e infatti esso viene accennato subito in apertura di trattato, immediatamente dopo la definizione di volgare. Ma anche in questo caso l'argomento viene affrontato da un punto di vista generalissimo: i termini intorno a cui si sviluppa il discorso non sono infatti la *lingua del sì* e il latino, ma il *vulgare* in genere (di cui, come si è visto, la *lingua del sì* è una delle tante varietà) e la *gramatica* (di cui il latino costituisce una delle realizzazioni concrete, ma non l'unica: il nostro autore ne cita espressamente almeno un'altra, cioè il greco). Con questo termine *gramatica* viene indicato un tipo di lingua artificiale, convenzionale e immutabile, che è, nel senso più concreto e letterale della parola, risultato di un'invenzione. Esso è infatti derivato da un accordo fra gli *inventores gramaticae facultatis*, che, appartenendo a popoli e nazioni diverse, lo fissarono per sempre nella sua forma definitiva e non suscettibile di trasformazioni, al fine di poter comunicare fra loro. Questa concezione, che a noi moderni appare strana e inconsueta, germina anch'essa dal terreno della speculazione medievale, presentandosi, nella dichiarata strumentalità della lingua, come un'applicazione rigorosa della dottrina aristotelica (del resto enunciata nei primi capitoli del *De vulgari eloquentia*), secondo cui la *locutio* è un *signum* atto a trasmettere il pensiero. Ma più ancora è forse dato cogliere

punti di contatto con il concetto di *grammatica* elaborato dai modisti, complice forse l'identità del termine usato. Tale *grammatica* è la *scientia locutionis*, cioè, in sostanza, la « grammatica speculativa » (e qui il divario con Dante è notevole, perché egli sostiene invece esplicitamente che la *gramatica* è una *locutio*), di cui i filosofi, suoi *inventores*, fissarono i *prima principia*, isolando quegli elementi fondamentali e quelle norme generali che sono validi per qualsivoglia lingua e che permettono quindi di superare la molteplicità del linguaggio. La stessa origine, la stessa funzione unificatrice e le stesse esigenze di stabilità e di universalità ricompaiono nella nozione di lingua grammaticale introdotta dal nostro autore, che può infatti essere presentata come un primo rimedio all'infinita variabilità del linguaggio, il quale dopo Babele è ormai indissolubilmente connesso, con legame di effetto-causa, all'estrema mutevolezza della natura umana. Essa appare pertanto come un complemento del volgare e, come tale, si inserisce non marginalmente nell'asse principale della trattazione del I libro (che, come abbiamo visto, dalla dispersione babelica, giunge, con opportuni passaggi, fino al *vulgare illustre*), attuandovi un contrappunto ricco di implicazioni. La presenza di un termine di riferimento (e di un termine di riferimento dotato di sufficiente comprensività, in quanto slegato dalle peculiarità di una singola lingua) spinge infatti Dante a considerare con maggior attenzione i fenomeni linguistici che rientrano nella categoria del volgare e a cercare di definirne le caratteristiche generali, prescindendo dalle particolarità contingenti dei dialetti italiani. Così, il contrasto con l'inalterabilità della *gramatica* pone in piena luce la variabilità nel tempo e nello spazio del volgare (*V. E.*, I, IX, 6-11); la valutazione dei rapporti logico-cronologici intercorrenti fra i due linguaggi rivela l'originarietà e l'anteriorità del *vulgare*, che, in quanto *materna locutio* imparata spontaneamente, precede sia nella formazione sia nell'apprendimento la convenzione della lingua grammaticale (*V. E.*, I, I, 2 e 4); la scarsa diffusione di quest'ultima, che è mezzo espressivo riservato ai dotti, mette in evidenza la schiacciante preponderanza numerica di quanti parlano in volgare (*V. E.*, I, I, 4); il carattere naturale del *vulgare* è infine reso manifesto per antitesi dall'artificialità della *gramatica* (*V. E.*, I, I, 4). Abbiamo dunque un vero e proprio confronto fra due tipi di lingua che proprio con questo paragone si definiscono a vicenda, mostrandosi l'uno instabile e variabile, ma primario, larghissimamente

usato e naturale, l'altro invece immutabile, ma posteriore, ristretto a pochi e artificiale. La *syncrisis* si conclude naturalmente, secondo le regole canoniche, con un giudizio di valore, che privilegia, in base alle sue qualità (ma specialmente, come vedremo, in virtù del suo essere *naturalis*) il volgare. Questo verdetto non implica tuttavia una svalutazione e un rifiuto della *gramatica*, che anzi per alcuni caratteri connessi alla sua artificialità (in particolare la stabilità e regolarità della sua struttura, la presenza di norme che la disciplinano nei suoi vari aspetti, l'uso di tecniche codificate) viene altamente apprezzata. Così non solo è un pregio per i poeti della lingua del *sì* l'essere vicini alla *gramatica* (*V. E.*, I, x, 2), ma è anche abitudine lodevole imitare il *sermo* e l'*ars regularis* degli artisti che si sono espressi in tale lingua (*V. E.*, II, iv, 3), ai quali ci si può anche utilmente ispirare per il costrutto supremo (*V. E.*, II, vi, 7). Pare dunque che la funzione esemplare tradizionalmente esercitata dal latino (che per Dante è appunto la specifica incarnazione della *gramatica* nel mondo occidentale) non venga posta in discussione. Ma forse, come è stato recentemente suggerito [4], la *gramatica* esercitò sulla nostra trattazione un'ulteriore influenza, fornendo, con la sua essenza di lingua universale e artificiale, lo schema concettuale per il *vulgare illustre*, lingua anch'essa universale, ma naturale, tale quindi da superare la situazione degli innumerevoli *ydiomata* e *vulgaria*, che sono sì naturali, ma che non possono certamente avanzare alcuna pretesa di universalità.

Tuttavia, a parte tutte queste considerazioni, l'affermazione della supremazia del volgare è nel *De vulgari eloquentia* netta e incontestabile. Ciò permette di istituire un interessante punto di contatto (e di contrasto) all'esterno del trattato, collegandolo con quella parte della produzione dantesca che gli è cronologicamente più prossima. Essendo stato scritto nei primi anni dell'esilio e, almeno in parte, prima del 1305 [5], esso risulta infatti assai vicino al *Convivio*, nel cui primo libro Dante anzi annuncia « uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza » [6]. Ora, anche nel *Convivio* viene affrontata la que-

4. Cfr. Corti, 1981, pp. 59-70.
5. In *V. E.*, I, vi, 3 Dante accenna tristemente alla sua condizione di esule e in *V. E.*, I, xii, 5 ricorda come vivente Giovanni di Monferrato, morto nel febbraio 1305. È quindi evidente che l'opera fu composta durante l'esilio e prima del 1305 (almeno fino al cap. XII del libro I).
6. Cfr. *Conv.*, I, v, 10.

stione dei rapporti fra il latino e il volgare, ma con esiti del tutto diversi. Vi si dimostra infatti che il latino è « più bello, più virtuoso e più nobile »[7] del volgare. Il contrasto con l'affermazione del *De vulgari eloquentia* secondo cui delle due lingue *nobilior est vulgaris*[8] è dunque puntuale, anche nella scelta dei termini. Questi giudizi così divergenti nascono da contesti differenti e riflettono prospettive diverse, rispetto alle quali appaiono entrambi del tutto coerenti. Il *Convivio* tocca infatti il problema soltanto di scorcio, per giustificare l'uso del volgare in un settore come quello del commento, che la cultura medievale riservava tradizionalmente al latino. Il primato di quest'ultimo è quindi legato a una situazione contingente e appare funzionale all'argomentare dell'autore, che tende a dimostrare come, secondo il principio della *convenientia*, non sia corretto servirsi del latino per interpretare canzoni scritte in italiano, lingua che gli è inferiore. Il *De vulgari eloquentia* affronta invece la questione in tutta la sua vastità e anzi, come abbiamo notato, la prospetta in termini quanto più possibile universali, prescindendo dalla condizione italiana. Nel primo caso il tema viene quindi ridotto in un àmbito molto ristretto e specifico, nel secondo viene invece svolto con la massima ampiezza e generalità. Ma nonostante questa diversità di impostazione, o forse proprio in virtù di essa, le tesi cui pervengono le due opere appaiono difficilmente conciliabili e la vigorosa affermazione della dignità e dell'eccellenza del *vulgare* sembra piuttosto costituire una nuova conquista del pensiero di Dante. Questo ulteriore passo della riflessione linguistica conferma ancora una volta l'influenza decisiva che la filosofia esercita sulla nostra trattazione. A voler infatti considerare attentamente le caratteristiche su cui si fonda la valutazione espressa dal nostro autore in *V. E.*, I, 1, 4, ci accorgiamo che le doti di anteriorità e di maggior diffusione erano già state individuate e attribuite al volgare nel *Convivio*[9], senza peraltro determinare un giudizio positivo. L'elemento nuovo, che significativamente non compare nel trattato italiano, è invece il riconoscimento del carattere naturale del volgare. Tale particolarità consente di utilizzare la teoria aristotelico-scolastica della supe-

7. Cfr. *Conv.*, I, v, 14.
8. Cfr. *V. E.*, I, 1, 4.
9. Cfr., per l'anteriorità, *Conv.*, I, xiii, 4-5 e I, xii, 5, e, per la diffusione, *Conv.*, I, vii, 12; I, ix, 2-5 e I, vi, 10-11.

riorità della *natura* sull'*ars* e di dedurne quindi la maggior nobiltà della *locutio vulgaris*. È ancora quindi la speculazione contemporanea che offre a Dante i mezzi per uscire dalle concezioni tradizionali e per giungere alle sue affermazioni più originali. Se nel *Convivio* la preminenza dell'« arte » sull'« uso » assicurava il primato in campo estetico del latino [10], qui invece la supremazia della « natura » sull'« arte » garantisce la superiorità del volgare. A un criterio di tipo retorico viene sostituito un assioma filosofico che offrendo un punto di vista anomalo modifica i termini della questione e rovescia i consueti schemi valutativi. Anche in questo caso viene dunque confermata quella tendenza speculativa che, come abbiamo osservato, costituisce l'aspetto più caratteristico del nostro trattato, di cui rappresenta l'elemento più fecondamente innovatore. Tale disposizione culturale induce il nostro poeta a frequentare e utilizzare una letteratura tecnica che, se, come è ovvio, ha il suo centro nei testi di Aristotele (principalmente l'*Etica Nicomachea*, la *Metafisica*, la *Fisica* e la *Politica*), comprende Tommaso d'Aquino (soprattutto la *Summa theologiae*, la *Summa contra gentiles* e i commenti alle opere aristoteliche precedentemente citate) e, in relazione ai vari argomenti, una serie di autori più o meno importanti, come Agostino, Pietro Lombardo, Rabano Mauro, Boezio, il *Liber de Causis*, l'enciclopedista Vincent de Beauvais, probabilmente Boezio di Dacia, Sigieri di Brabante e altri. Ma più che la presenza e l'accumularsi delle fonti (che in alcuni punti, come apparirà dal commento, si sovrappongono e si integrano vicendevolmente), conta in quest'opera il desiderio e la capacità di appropriarsi di dottrine, concetti, schemi, termini, esempi propri dell'àmbito filosofico. Gli scritti dei filosofi assumono quindi non tanto la funzione di *auctoritates* atte a sostenere la trattazione, quanto piuttosto quella di modelli di metodo e di repertori capaci di fornire gli strumenti e i materiali necessari allo svolgimento della ricerca.

Da questo modo di procedere deriva un'estrema scarsità di citazioni esplicite e, nel contempo, il frequente ricorso a teorie così comuni e vulgate che spesso non è possibile stabilire con precisione da quale scrittore siano state desunte. Ma, come abbiamo più volte osservato, il vero merito di Dante (che non è un filo-

10. Cfr. *Conv.*, I, v, 14.

sofo professionista e non scrive un'opera filosofica) non consiste nel possesso di una profonda cultura specialistica o nell'impiego di dottrine originali, ma nell'intrepida e disinvolta volontà di applicare in campi nuovi tecniche e procedimenti propri della filosofia, che gli permettono di affrontare con un'ottica innovatrice i problemi connessi col sorgere del volgare.

S. Cecchin

NOTA BIBLIOGRAFICA

Edizioni.

P. RAJNA, Firenze, Le Monnier, 1896; rist. stereot., Milano, Mondadori, 1965.

ID., (edizione minore), Firenze, Le Monnier, 1897.

L. BERTALOT, Friedrichsdorf apud Francofurtum ad M., 1917 e Ginevra, Olschki, 1920.

P. RAJNA, in *Le opere di Dante*, testo critico della Società dantesca italiana, Firenze, Bemporad, 1921 (rist., *ibid.*, 1965), pp. 317-352.

E. MOORE e PAGET TOYNBEE, in *Le opere di Dante Alighieri*, Oxford, Stamperia dell'Università, 4ª ed., 1924 (rist., *ibid.*, 1963), pp. 377-400.

A. MARIGO, Firenze, Le Monnier, 1938 (testo, traduzione, commento e introduzione); 3ª ed. con appendice a cura di P. G. RICCI, *ibid.*, 1957.

S. PELLEGRINI, *Dante e il volgare illustre italiano*, Pisa, Arti Grafiche Tornar, 1946 (ed. di *V. E.*, I, X-XIX).

B. PANVINI, Palermo, Andò, 1968 (testo, traduzione, commento e introduzione).

P. V. MENGALDO, Padova, Antenore, 1968 (testo e introduzione).

ID., in *Opere minori di Dante*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, pp. 3-237 (testo, traduzione, commento e introduzione).

Traduzioni in lingue straniere commentate.

F. DORNSEIFF e J. BALOGH, Darmstadt, Reichl, 1925; rist., *ibid.*, 1966.

P. GODAERT, Louvain, Université catholique, 1948.

A. PÉZARD, in *Oeuvres complètes*, Paris, Bibliotèque de la Pléiade, 1965, pp. 551-630.

Studi critici.

CH. THUROT, *Notices et extraits de divers manuscrits pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge,* « Notices et extraits de la Bibl. Imp. et autres bibl. », t. XXII, II, Paris, Impr. Impériale, 1868; rist. anast., Frankfurt am Main, Minerva G. m. b. H., 1964.

F. D'OVIDIO, *Sul trattato « De vulgari eloquentia »,* in « Arch. glott. it. », 2 (1873), poi in *Versificazione romanza. Poetica e poesia medievale,* II parte (= *Opere di F. D'Ovidio,* XII), Napoli, Guida, 1932, pp. 217-332.

ID., *La metrica della canzone secondo Dante,* in *Saggi critici,* Napoli, 1878, poi in *Versificazione romanza* cit., III parte (= *Opere di F. D'Ovidio,* XIII), pp. 147-167.

ID., *Dante e la filosofia del linguaggio,* « Atti R. Acc. di sc. mor. e pol. », 24 (1892), poi in *Studii sulla Divina Commedia,* Milano-Palermo, 1901, pp. 486-508, poi in *Opere di F. D'Ovidio,* I, II parte, Caserta, Ed. Moderna, 1931, pp. 291-325.

F. NOVATI, *Vita e poesia di corte nel Dugento,* in *Arte, scienza e fede ai giorni di Dante,* Milano, Hoepli, 1901.

P. RAJNA, *Il trattato « De vulgari eloquentia »,* in *Lectura Dantis. Le opere minori di Dante Alighieri,* Firenze, Sansoni, 1906, pp. 195-221.

F. DI CAPUA, *Appunti sul « cursus » o ritmo prosaico nelle opere latine di Dante Alighieri,* Castellamare di Stabia, 1919, poi in *Scritti minori,* Roma-Parigi-Tournai-New York, Desclée, 1959, I, pp. 564-83.

P. RAJNA, *Dante. La vita - le opere - le grandi città dantesche. Dante e l'Europa,* Milano, Treves, 1921, pp. 77-86.

A. MAGNAGHI, *La Devexio Apennini del « De vulgari eloquentia » e il confine settentrionale della lingua del sì,* « Giorn. stor. lett. ital. », suppl. 19-21 (1921), pp. 363-396.

B. NARDI, *Due capitoli di filosofia dantesca, II. Il linguaggio,* « Giorn. stor. lett. ital. », Suppl. 19-21 (1921), pp. 205-264, poi in *Dante e la cultura medievale,* Bari, Laterza, 1942; 1949², pp. 217-47.

S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali,* Catania, Giannotta, 1921; 2ª ed. rived., Catania, Università (Fac. di Lett. e Filos.), 1959.

F. DI CAPUA, *Lo stile isidoriano nella retorica medievale e in Dante,* in *Studi in onore di F. Torraca,* Napoli, 1922, poi in *Scritti minori* cit., II, pp. 226-51.

P. Toynbee, *The Bearing of the « Cursus » on the Text of Dante's « De vulgari eloquentia »*, London, University Press, 1923 (« Proc. of the Brit. Acad. », XI).

M. Casella, *Questioni di geografia dantesca*, «Studi dant.», 12 (1927), pp. 65-78.

N. Zingarelli, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano, Vallardi, 1931, I, pp. 565-90.

A. Marigo, *Il « cursus » nel « De vulgari eloquentia » di Dante*, in « Atti Acc. di sc. lett. ed arti di Padova », 48 (1931-1932), pp. 85-112.

P. Rajna, *Per il « cursus » medievale e per Dante*, in « Studi di fil. it. », 3 (1932), pp. 7-86.

E. R. Curtius, *Dante und das lateinisches Mittelalter*, « Roman. Forsch. », 57 (1943), pp. 153-185.

F. Di Capua, *Insegnamenti retorici medievali e dottrine estetiche moderne nel « De vulgari eloquentia » di Dante*, Napoli, 1945, poi in *Scritti minori* cit., II, pp. 252-355.

A. Pagliaro, *I « primissima signa » della dottrina linguistica di Dante*, « Quad. di Roma », I (1947), poi in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1956, pp. 215-38.

D. Bigongiari, *The Art of the Canzone*, « Romanic Rev. », 41 (1950), poi in *Essays on Dante and Medieval Culture*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 46-63.

A. Pézard, *Dante sous la pluie de feu*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1950.

W. Pabst, *Dante und die literarische Vielsprachigkeit der südlichen Romania*, « Roman. Jahrbuch », 5 (1952), pp. 161-181.

A. Schiaffini, *A proposito dello « stile comico » di Dante*, in *Momenti di storia della lingua italiana*, 2ª ed. accr., Roma, Studium, 1953, pp. 43-56.

B. Terracini, *Natura ed origine del linguaggio umano nel « De vulgari eloquentia »*, in *Pagine e appunti di linguistica storica*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 237-46.

G. Contini, *Dante come personaggio poeta della « Commedia »*, « Appr. Lett. », n. s., 4 (1958), pp. 21-48, poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 335-61.

G. Vinay, *Ricerche sul De vulgari eloquentia*, « Giorn. stor. lett. ital. », 136 (1959), pp. 237-74 e 367-88.

Poeti del Duecento, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

G. Paparelli, *Fictio. La definizione dantesca della poesia*, « Filol. rom. », 7 (1960), pp. 1-83.

G. Folena, *Vulgares eloquentes. Vite e poesie dei trovatori di Dante*, Padova, Liviana, 1961 (= « Rev. de langue et litt. d'oc », 12-13, pp. 21-34).

R. Dragonetti, *Aux frontières du langage poétique* (*Etudes sur Dante, Mallarmé, Valéry*), Gand, 1961 (« Romanica gandensia », IX), pp. 9-77.

S. Pellegrini, *Saggi di filologia italiana*, Bari, Adriatica, 1962, pp. 78-88.

G. Vinay, *La teoria linguistica del « De vulgari eloquentia »*, « Cult. e scuola », 2, 5 (1962), pp. 30-42.

C. Grayson, *Dante e la prosa volgare*, « Il Verri », 9 (1963), pp. 6-26, poi in *Cinque saggi su Dante*, Bologna, Pàtron, 1972, pp. 33-60.

G. Lindholm, *Studien zum Mittellateinischen Prosarhithmus*, Stockholm, Almqvist & Wiksells, 1963, pp. 76-87.

A. Schiaffini, *Interpretazione del « De vulgari eloquentia » di Dante*, Roma, Ed. « Ricerche », 1963.

G. Favati, *Osservazioni sul « De vulgari eloquentia »*, in « Ann. Fac. di Lett. Filos. e Magist. Univ. di Cagliari », 29 (1961-1965), pp. 151-213.

O. Baldacci, *I recenti contributi di studio sulla geografia dantesca*, « Cult. e scuola », 5, 13-14 (1965), pp. 213-225.

I. Baldelli, *Sulla teoria linguistica di Dante*, in « Cult. e scuola », 5, 13-14 (1965), pp. 705-13.

Th. G. Bergin, *Dante's Provençal Gallery*, « Speculum », 40 (1965), pp. 15-30.

A. Buck, *Gli studi sulla poetica e sulla retorica di Dante e del suo tempo*, in *Atti Congr. internaz. di Studi Dant.*, Firenze, Sansoni, 1965-6, I, pp. 249-78.

C. Grayson, *« Nobilior est vulgaris »: Latin and Vernacular in Dante's Thought*, in *Centenary Essays on Dante*, Oxford, 1965, pp. 54-76 (= *Dante. Atti Gior. intern. di Studio per il VII Centen...*, Faenza, 1965, pp. 101-21), poi in *Cinque saggi su Dante* cit., pp. 1-31.

P. V. Mengaldo, *Preistoria e componenti di una tesi dantesca* (*De vulgari eloquentia I, II*, 3; *III*, 1-2), « Riv. cult. class. e med. », 7, 1-3 (1965) (= *Studi in onore di A. Schiaffini*), pp. 679-709.

F. Mazzoni, *Contributi di filologia dantesca. Prima serie*, Firenze, Sansoni, 1966.

P. V. MENGALDO, *L'elegia « umile » (De vulgari eloquentia, II, IV, 5-6)*, « Giorn. stor. lett. ital. », 143 (1966), pp. 177-98.

M. MARTI, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1966; 1971².

B. PANVINI, *Origine e distribuzione dei volgari europei secondo il De vulgari eloquentia*, « Siculorum Gymnasium », n.s., 19 (1966), pp. 174-197.

A. VALLONE, *Il latino di Dante*, « Riv. cult. class. e med. », 8 (1966), pp. 119-204.

G. NENCIONI, *Dante e la retorica*, in AA. VV., *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 91-112.

M. PAZZAGLIA, *Il verso e l'arte della canzone nel « De vulgari eloquentia »*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

Poeti del dolce stil novo, a cura di M. MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969.

A. PÉZARD, *« La rotta gonna ». Gloses et corrections aux textes mineurs de Dante*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, 1969.

AA. VV., *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-8.

G. INEICHEN, *Das Verhältnis Dantes zur Sprache*, « Deutsches Dante Jahrbuch », 48 (1973), pp. 63-78.

K. O. APEL, *Il « De vulgari eloquentia » - Dante e l'Umanesimo nazionale in Europa*, in *L'idea di lingua nella tradizione dell'Umanesimo da Dante a Vico*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1975, pp. 133-66.

G. PAPARELLI, *Ideologia e poesia di Dante*, Firenze, Olschki, 1975 (« Bibl. dell' "Arch. Roman." », CXXII), pp. 15-138.

I. BALDELLI, *Il « De vulgari eloquentia » e la poesia di Dante*, in AA. VV., *Nuove letture dantesche*, vol. VIII, Firenze, Le Monnier, 1976.

M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Libreria commissionaria Sansoni, Firenze, 1981.

Avvertenza.

Il testo qui adottato è quello dell'edizione di P. V. MENGALDO, Padova, Antenore, 1968, poi riprodotto in *Opere minori di Dante*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

⟨LIBER PRIMUS⟩

I

1 Cum neminem ante nos de vulgaris eloquentie [1] doctrina quicquam inveniamus tractasse [2], atque talem scilicet eloquentiam penitus omnibus [3] necessariam videamus — cum ad eam non tantum viri sed etiam mulieres et parvuli nitantur [4], in quantum natura permictit —, volentes discretionem [5] aliqualiter lucidare illorum qui tanquam ceci ambulant per plateas [6], plerunque anteriora posteriora putantes, Verbo aspirante de celis [7] locutioni vulgarium [8] gentium

1. *Eloquentia*, che, secondo il suggerimento dello stesso Dante (*Conv.*, I, V, 10), traduciamo con « eloquenza », indica l'arte di esprimersi in lingua volgare sia in prosa sia in poesia: cfr. *V. E.*, II, I, 1.

2. Per il suo andamento generale e per alcuni riscontri verbali, questo primo periodo presenta una certa affinità con l'inizio della lettera dedicatoria premessa alle *Institutiones grammaticae* di PRISCIANO (cfr. *Gramm. Lat.*, ed. Keil, II, p. 1, righe 1-3). Il suo contenuto riprende invece il luogo comune della novità del soggetto, tipico della tecnica dei proemi e riconducibile a una tradizione retorica che prende l'avvio dai precetti di *Rhet. ad Her.*, I, 4, 7 e di CIC., *De inv.*, I, 16, 23: cfr. *Conv.*, II, VI, 6; *Ep.*, 13, 51. Una certa affinità con questo passo mostra RAIMON VIDAL, *Las razos de trobar*, ed. Stengel, p. 67, righe 3-12 (ma è assai dubbio che Dante conoscesse quest'opera).

3. Anche quest'asserire l'interesse dei lettori per la materia trattata è un *tópos* dell'*exordium*, proprio di una prassi retorica legittimata dall'autorità dei passi citati del *De inv.* e della *Rhet. ad Her.* (v. nota precedente). Cfr. *Conv.*, I, I, 1 e, per un interessante parallelo, RAIMON VIDAL, *op. cit.*, p. 68, righe 12-20.

4. Per l'uso del volgare da parte delle donne, cfr. *Ep.*, 13, 31, e *Conv.*, I, IX, 5. *Mulieres et parvuli* è espressione di sapore biblico: cfr. per es. *Gen.*, 33, 5; *Num.*, 31, 9; *Esth.*, 3, 13.

5. *Discretio* è secondo Dante l'atto della ragione che consiste nel conoscere l'*ordo rerum*, cioè nel distinguere fra le cose, in quanto correlate fra loro come parti di un tutto e in quanto ordinate a un fine: cfr. *Conv.*, I, XI, 2-8; IV, VIII, 1; *Ep.*, 13, 7; *V. E.*, I, III, 1 e nota 2. Si tratta dunque

⟨LIBRO PRIMO⟩

I

Non ci consta che nessuno prima di noi abbia affrontato la trattazione dell'eloquenza [1] volgare [2], e tuttavia, a quanto vediamo, proprio tale eloquenza è assolutamente necessaria a tutti [3], poiché non solo gli uomini, ma anche le donne e i bambini [4] tendono ad essa, per quanto la natura lo permette loro. Pertanto, con l'aiuto del Verbo dal cielo [7], tenteremo di giovare al parlare della gente che si esprime in volgare [8], nell'intento d'illuminare un poco il discernimento [5] di quanti camminano per le piazze come ciechi [6], credendo spesso di avere di fronte ciò che invece hanno alle

1

di una capacità di discernimento applicabile sia in campo morale sia in campo intellettuale-estetico. Il concetto, come Dante stesso ci informa (*Conv.*, IV, VIII, 1), trae la sua origine da un passo di S. Tommaso (*In lib. Eth. Arist. ad. Nic. expos.*, I, lect. 1, n. 1 segg.), in cui peraltro non ricorre il termine *discretio*, che è invece attestato in testi vicini al nostro poeta, e specialmente, con significato simile anche se più vago, in Brunetto (cfr. *Tres.*, II, 30; III, 1, 7; II, 18, 5 e II, 44, 8).

6. La similitudine è di origine biblica (*Ier. Lam.*, 4, 14) e trova un parallelo in *Conv.*, I, XI, 4, in cui l'immagine del cieco, anch'essa scritturale (*Matth.*, 15, 14), è come qui connessa con la *discretio*. Cfr. anche *Conv.*, I, IV, 3; III, V, 22; *Mon.*, III, III, 4; *Ep.*, 5, 29. Del resto, immagini simili, costruite sul tema delle tenebre dell'errore, erano comuni nel repertorio dei dettatori e nei trattati retorici: cfr. per es. Bene da Firenze, *Candelabrum*, I, 1; Bono da Lucca, *Cedrus Libani*, II, XXXVIII, 8; Guido Fava, *Summa dictaminis*, I, *proem.*; Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, 1593-1596.

7. Anche l'invocazione alla divinità è topica. Col termine *Verbum* Dante allude specificamente, indicandolo con uno dei suoi *nomina*, alla Seconda Persona della Trinità, che è appunto il *Lógos*, la Sapienza. Nell'uso del verso *aspirare* si può forse cogliere una reminiscenza classica (cfr. Virg., *Aen.*, IX, 525 e Ov., *Met.*, I, 2), confermata da *Par.*, I, 19.

8. Cioè i non «litterati»: ossia quegli uomini e quelle donne, anche di nobile condizione, che non si servono del latino; cfr. *Conv.*, I, IX, 4 segg.

prodesse temptabimus, non solum aquam [9] nostri ingenii ad tantum poculum aurientes [10], sed, accipiendo vel compilando ab aliis [11], potiora miscentes, ut exinde potionare possimus dulcissimum ydromellum [12].

2 Sed quia unamquanque doctrinam oportet non probare, sed suum aperire subiectum [13], ut sciatur quid sit super quod illa versatur, dicimus, celeriter actendentes, quod vulgarem locutionem appellamus eam qua infantes assuefiunt ab assistentibus cum primitus distinguere voces incipiunt; vel, quod brevius dici potest, vulgarem locutionem asserimus quam sine omni regula nutricem imitantes accipimus [14].

3 Est et inde alia locutio secundaria [15] nobis, quam Romani gramaticam [16] vocaverunt. Hanc quidem secundariam Greci [17] habent et alii, sed non omnes: ad habitum [18] vero huius pauci perveniunt, quia non nisi per spatium temporis et studii assiduitatem regulamur et doctrinamur in illa.

9. L'immagine del sapere come acqua per l'assetato è anch'essa di derivazione biblica (cfr. *Purg.*, XXI, 1-3, che rinvia a *Iohan.*, 4, 9 segg.) ed era essa pure un *tópos* retorico: cfr. per es. GUIDO FAVA, *Summa dict.*, II, *proem.*; BENE DA FIRENZE, *Cand.*, I, 1; e soprattutto *Conv.*, I, I, 9 (dove la metafora dell'acqua è appena accennata e lascia poi il posto a quella, analoga, delle vivande) e *Inf.*, I, 79-80.

10. Fonte di questa immagine dantesca è GIROL., *Comm. in Esaiam*, III, 6, 8 (cfr. anche VIII, 27, 2) che cita *Ier.*, 25, 15; Dante poteva trovare questo passo in Uguccione, citato come esempio del verbo *potionare*.

11. Quello dell'utilizzazione di elementi desunti dalla dottrina precedente è un luogo comune della trattatistica, a partire da CIC., *De inv.*, II, 2, 4. Esso spesso si sviluppava in immagini analoghe a quelle del nostro testo: cfr. per es. BENE DA FIRENZE, *Cand.*, V, 1; VINCENT DE BEAUVAIS, *Spec. doct.*, I, 36; BRUNETTO, *Rett.*, ed. Maggini, p. 6 e soprattutto *Tres.*, I, 1, 5.

12. *Ydromellum* indica qui, secondo la spiegazione etimologica di UGUCCIONE (*idromellum est aqua mellita*) e di altri lessicografi medievali, una bevanda ottenuta mescolando acqua e miele. Viene così introdotto di sbieco il tema topico del sapere « dolce come miele ».

13. Principio stabilito da ARISTOTELE (cfr. specialmente *An. post.*, I, 9, 76a 16-17), penetrato, grazie a numerosi commenti, nella cultura filosofica medievale e spesso citato in opere familiari a Dante: cfr. per es. TOM., *In Arist. post. Anal. expos.*, I, lect. 17, n. 146; *In lib. Phys. Arist. expos.*, II, lect. 1, n. 148; *S. theol.*, I, q. 1, a. 7 e a. 8. Compare anche in *Conv.*, II, XIII, 3 e, in forma un po' diversa, in *Questio*, 11. *Subiectum*, calco del greco ὑποκείμενον, è termine filosofico che indica ciò che è fondamento di qualche cosa: nel caso specifico indica il fondamento primo di una scienza, il principio da cui parte l'argomentare, e, quindi, in termini moderni, l'oggetto della scienza stessa.

spalle. Per colmare una tale coppa[9] non ci limiteremo ad attingere l'acqua [10] del nostro ingegno, ma vi mescoleremo di meglio, desumendolo o raccogliendolo da altri autori [11]: potremo così mescere dolcissimo idromele [12].

Ogni disciplina deve chiarire (e non dimostrare) qual è il suo oggetto, affinché si sappia su che cosa verte [13]: ci affrettiamo quindi a venire al punto e diciamo che per lingua volgare intendiamo quella cui i bambini vengono abituati da chi sta loro accanto quando per la prima volta cominciano ad articolare distintamente le parole. Ma è anche possibile definire più brevemente e affermare che la lingua volgare è quella che, senza bisogno di alcuna regola, si apprende imitando la nutrice [14]. Abbiamo poi anche, oltre a questa, una seconda [15] lingua che fu chiamata dai Romani « gramatica » [16]. Questa seconda lingua è posseduta anche dai Greci [17] e da altri popoli, ma non da tutti. Poche sono d'altronde le persone che giungono alla padronanza [18] di essa, perché non si apprendono le sue regole e non ci si istruisce in essa se non col tempo e con l'assiduità dello studio.

2

3

14. Cfr. la *materna locutio* di *V. E.*, I, VI, 2 e il « parlar materno » di *Purg.*, XXVI, 117. Un'analoga contrapposizione fra le varie lingue apprese direttamente dai genitori e l'unica lingua imparata a scuola si ritrova, riferito ai *Latini populi*, in HENRY DE CRISSEY, citato da THUROT, 1869, p. 131. L'antitesi fra l'apprendimento spontaneo e quello scolastico della lingua è presente anche in Is., *Etym.*, X, 1, 10.

15. L'aggettivo *secundarius* indica una posteriorità temporale della *gramatica*, che fu formata dopo il volgare.

16. *Gramatica*, che secondo un uso medievale ben attestato e presente anche in *V. E.*, I, X, 1 e 2; I, XI, 7; II, VII, 6, si identifica col latino, ha qui, come in *V. E.*, I, XI, 11 e in *Conv.*, I, XI, 14, un significato più esteso e astratto, e indica una lingua convenzionale e immutabile, che si contrappone al volgare.

17. La nozione di una « gramatica » greca è ben presente in Dante: cfr. *V. N.*, XXV, 3 e *Conv.*, I, XI, 14.

18. *Habitus* è termine filosofico che indica un importante concetto di origine aristotelica. Si tratta, in senso proprio, di una disposizione costante a ricevere una determinata forma o ad operare in un determinato modo, cioè di una tendenza costante ad essere o ad agire in un certo modo. Può quindi significare uno stato intermedio fra potenza e atto, cioè il possesso di una capacità, di una scienza, di una virtù, di una qualità o di un'altra facoltà, che è acquisita e costantemente disponibile, senza essere tuttavia usata o esercitata. In tale senso, attestato anche in CIC., *De inv.*, I, 25, 36 e in BRUNETTO, *Tres.*, III, 52, 8, compare spesso in Dante (cfr. per es. *V. E.*, II, IV, 10; *Conv.*, III, XIII, 8), che estende inoltre il termine all'uso costante di una lingua e alla consuetudine con essa: cfr. *Conv.*, I, VI, 7-8.

4 Harum quoque duarum nobilior est vulgaris [19]: tum quia prima fuit humano generi usitata; tum quia totus orbis ipsa perfruitur, licet in diversas prolationes et vocabula sit divisa [20]; tum quia naturalis est nobis, cum illa potius artificialis existat [21].

5 Et de hac nobiliori nostra est intentio pertractare.

II

1 Hec est nostra vera prima locutio. Non dico autem «nostra» ut et aliam sit esse locutionem quam hominis: nam eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui, 2 cum solum sibi necessarium fuerit [1]. Non angelis, non inferioribus animalibus necessarium fuit loqui, sed nequicquam datum fuisset eis: quod nempe facere natura aborret [2].

3 Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum [3]. Cum igitur angeli ad pandendas

19. Affermazione che appare in netto contrasto con *Conv.*, I, V, 14, in cui si sostiene che il volgare è «più bello, più virtuoso e più nobile», per le sue qualità estetiche (*ib.*, § 13-14), per la sua capacità espressiva (*ib.*, § 11-12) e per la sua inalterabilità (*ib.* § 7-8). Si noti tuttavia che le caratteristiche su cui si fonda il confronto fra volgare e «gramatica» sono del tutto analoghe nei due testi danteschi (cfr. nota 21), e che la supremazia del volgare non implica affatto la svalutazione del latino, che anzi, grazie alla sua struttura regolare, mantiene la funzione di modello: cfr. *V. E.*, I, X, 2 e specialmente II, IV, 3 e II, VI, 7.

20. Come effetto della confusione delle lingue post-babelica: cfr. *V. E.*, I, VIII, 3-5. Come in *V. E.*, I, XIV, 2 (e diversamente da *V. E.*, I, VI, 4 e I, XVII, 3), *prolatio* sembra qui indicare l'aspetto fonetico (e quindi formale, o, per dirla con Dante, «sensibile»: cfr. *V. E.*, I, III, 2) di una lingua, in antitesi con la sua parte lessicale.

La più nobile di queste due lingue è il volgare [19], sia perché fu la prima a essere usata dal genere umano, sia perché tutto il mondo ne fruisce (pur nelle diversità di pronuncia e di vocabolario che la dividono [20]), sia perché ci è naturale, mentre l'altra è piuttosto artificiale [21]. 4

Proprio di questa lingua più nobile è nostro intento trattare. 5

II

Esso è il nostro vero primo linguaggio: e dico « nostro » senza peraltro implicare la possibilità di un altro linguaggio oltre a quello dell'uomo; infatti solo all'uomo fra tutti gli esseri fu dato di parlare, perché solo a lui era necessario [1]. 1
Non era necessario parlare né agli angeli né agli animali inferiori: la parola anzi sarebbe stata data loro inutilmente, e la natura rifugge appunto dal far cose inutili [2]. 2

Se infatti consideriamo con perspicacia qual è il nostro scopo quando parliamo, appare chiaro che esso consiste soltanto nello spiegare agli altri ciò che la nostra mente concepisce [3]. È evidente pertanto che gli angeli non hanno af- 3

21. Anche nel *Conv.* si riconosce la priorità (cfr. specialmente I, XII, 5 e I, XIII, 4-5) e la maggior diffusione del volgare (cfr. in partic. I, VI, 10-11; I, VII, 12 e I, IX, 2-5). La coppia di opposti *uso-arte* che nel *Conv.* serviva a stabilire la superiorità estetica del latino (cfr. I, V, 14: « lo volgare seguita uso, e lo latino arte ») è qui invece sostituita dalla coppia *natura-ars*, che permette di affermare il primato del volgare. Secondo una dottrina comune nell'antichità e nel Medioevo, l'arte è infatti imitazione della natura e quindi subordinata ad essa (cfr. per es. ARIST., *Phys.*, II, 2, 194a 21-22; II, 8, 199a 15-17): ciò che è « naturale » è pertanto superiore a ciò che è « artificiale »: cfr. *Inf.*, XI, 97 segg.

1. Lo schema concettuale e la trama logica di questo capitolo derivano da TOM., *In lib. Polit. Arist. expos.*, I, lect. 1, n. 36 segg. L'inserzione di altri passi (cfr. note seguenti) rende tuttavia il testo dantesco assai diverso da quello tomistico.

2. Assioma frequente nelle opere di ARISTOTELE (cfr. per es.: *De caelo*, I, 4, 271a 34; II, 8, 290a 31; II, 11, 291b 13-14; *Pol.*, I, 2, 10, 1253a 9; *De an.*, III, 9, 432b 21-22; III, 12, 434a 31), più volte citato da Dante (cfr. per es. *Conv.*, III, XV, 8-9; IV, XXIV, 10; *Mon.*, I, III, 3; I, X, 1; *Par.*, VIII, 114; *Questio*, 44) e diffusissimo nella cultura dei suoi tempi (ma cfr. soprattutto il già citato TOM., *In lib. Polit. Arist. expos.*, I, lect. 1, n. 36).

3. Per questa definizione cfr. TOM., *S. theol.*, I, q. 107, a. 1 c. *Conceptus* è, scolasticamente, l'immagine che l'intelletto concepisce in sé della cosa che conosce: cfr. *Conv.*, I, V, 12.

gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltim per illud fulgentissimum Speculum in quo cuncti representantur pulcerrimi atque avidissimi speculantur [4], nullo signo [5] locutionis indiguisse

4 videntur. Et si obiciatur de hiis qui corruerunt spiritibus [6], dupliciter responderi potest: primo quod, cum de hiis que necessaria sunt ad bene esse [7] tractemus, eos preterire debemus [8], cum divinam curam perversi expectare noluerunt [9]; secundo et melius quod ipsi demones ad manifestandam inter se perfidiam suam non indigent nisi ut sciat quilibet de quolibet quia est et quantus est [10]; quod quidem sciunt: cognoverunt enim se invicem ante ruinam suam [11].

4. Si conoscono cioè o direttamente o contemplando Dio, qui indicato con l'immagine topica dello Specchio (cfr. *Par.*, XV, 61-63; XXVI, 103-108). La probabile fonte di questo brano è VINCENT DE BEAUVAIS, *Spec. hist.*, I, 15 e *Spec. nat.*, I, 39, in cui troviamo, come qui, due forme di comunicazione angelica: una naturale e una di grazia (si noti tuttavia che una analoga bipartizione nella *locutio angelorum* è presente, anche se in modo meno insistito, in TOM., *Scr. in lib. Sent. mag. Petri Lomb.*, II, dist. 11, q. 2, a. 3 ad 3; *S. theol.*, I, q. 107, a. 2 c). Una fitta trama di riscontri verbali e concettuali rimanda tuttavia a vari passi di S. TOMMASO (*S. theol.*, I, q. 107, a. 1 c; *Scr. in lib. Sent. mag. Petri Lomb.*, II, dist. 11, q. 2, a. 2, 4 e ad 4; a. 3, 1 e ad 3; *De ver.*, q. 9, a. 4, 7 e 11). Il testo di Vincent risulta quindi « contaminato » con formule e termini tomistici. L'utilizzazione di questi ultimi non impedisce tuttavia a Dante di sostenere una tesi almeno formalmente contrastante con quella di S. Tommaso (che ammette l'esistenza di una *locutio* degli angeli, anche se poi indica con questo termine qualcosa di completamente differente dal linguaggio umano). Per un esame attento e acuto di questo passo e del problema della lingua degli angeli in generale cfr. MENGALDO, 1965.

5. Per *signum* cfr. *V. E.*, I, III, 2-3 e nota 8.

6. Cioè circa i demoni. Nella cultura medievale la cacciata degli angeli ribelli era generalmente concepita, sull'autorità della Scrittura (cfr. per es. *Luc.*, 10, 18; *Isa.*, 14, 12), come una caduta dal cielo sulla terra; Dante condivide tale opinione: cfr. per es. *Inf.*, VIII, 83; *Par.*, XXVII, 27; XXIX, 55.

7. Cioè alla perfezione che deriva dall'operare in ordine al proprio fine. La formula *bene esse*, che rientra nella tradizione aristotelico-scolastica (cfr. per es. ARIST., *De an.*, II, 8, 420b 19-20; ALBERTO MAGNO, *De an.*, II, tr. 3, c. 2) e che nell'espressione *bene esse mundi* ricorre frequentemente nel *Mon.* (cfr. I, II, 3; I, V, 2 e 10; I, IX, 3; I, XII, 13; I, XIV, 11; I, XV, 10; III, XV, 16), indica, come in *Conv.*, I, XIII, 3 il suo corrispondente *essere buono*, quella che nella terminologia scolastica era definita come *perfectio secunda* o *actus secundus* (cfr. TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 4, a. 5 c). Essa era distinta dalla *perfectio prima* (che si identificava con l'atto che fa essere una cosa, cioè con l'*esse*) e consisteva nell'operazione che consegue alla forma e alla natura di una certa cosa e

fatto bisogno di quel segno [5] che è il linguaggio, perché possiedono per manifestare i loro gloriosi pensieri una prontissima e ineffabile capacità intellettuale: grazie ad essa si rivelano totalmente l'un l'altro di per se stessi, o forse si conoscono in quello Specchio fulgentissimo in cui sono tutti riprodotti nella loro somma bellezza e in cui tutti ardentissimamente si specchiano [4]. Se poi sorgono obiezioni circa gli spiriti che precipitarono [6], si può rispondere in due modi: primo, che noi trattiamo di ciò che è necessario alla perfezione [7], e pertanto dobbiamo tralasciare questi spiriti [8], perché, nella loro perversità, non vollero aspettare che Dio si prendesse cura di loro [9]; secondo, e meglio, che i demoni stessi per manifestarsi reciprocamente la propria perfidia hanno bisogno soltanto che ciascuno di loro conosca l'esistenza e la potenza [10] di ciascun altro: esistenza e potenza che essi certamente sanno, perché si conobbero a vicenda prima della loro caduta [11]. 4

che costituisce il suo fine o ciò per cui si raggiunge tale fine (cfr. ALB. MAGNO, *De an.*, II, tr. 1, c. 1; TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic.*, I, lect. 10; n. 119).

8. La dimostrazione di Dante è stata finora impostata sull'affermazione del carattere necessario della *locutio* (cfr. § 1-2): tale carattere implica però il *bene esse* (cfr. quanto si dice del volgare in *Conv.*, I, XIII, 3), cioè l'essere ordinati al proprio fine (cfr. nota precedente). Questa circostanza esclude automaticamente i demoni che, in quanto malvagi, sono privi della perfezione seconda (cfr. TOM., *S. theol.*, I, q. 48, a. 5 c): essi infatti non sono ordinati ad un fine, perché *malum culpae est per privationem ordinis ad finem* (v. TOM., *S. theol.*, I, q. 48, a. 6, 3).

9. I demoni, cioè, non vollero aspettare la grazia divina, qui indicata col termine *cura* (parola cui è strettamente connesso il concetto di governo: cfr. *Mon.*, I, XI, 16 e TOM., *S. theol.*, I, q. 22, a. 1, ad 2, che fa risalire alla *cura* sia la *providentia*, che è *ratio ordinis*, sia la *gubernatio*, che è *executio ordinis*), peccando prima che fosse assegnato loro un posto nell'ordine del creato (cfr. *Par.*, XIX, 46-48). Quest'affermazione implica l'importante dottrina dell'originaria bontà degli angeli ribelli (cfr. *Conv.*, III, XII, 9). Ortodossamente era infatti impossibile sostenere che Dio avesse creato angeli già malvagi: bisognava perciò ammettere che essi avessero peccato dopo la creazione. Ciò implicava però che non fossero ancora perfetti, che cioè non possedessero la completa conoscenza di Dio (tale conoscenza sarebbe stata concessa in seguito: cfr. *Par.*, XIX, 48 e l'accenno alla divina *cura* nel presente passo) e che fra creazione e peccato fosse trascorso un certo tempo (sulla cui durata i teologi non erano tuttavia concordi): cfr. *Conv.*, II, V, 12; *Par.*, XXIX, 49-51.

10. *Quantus* indica la grandezza nella scala dell'essere, quale era stata determinata nella creazione.

11. Un possibile spunto per quest'affermazione dantesca, che non trova riscontro nei più importanti filosofi del tempo, è forse contenuta in TOM., *S. theol.*, I, q. 109, a. 3, ad 2, che, pur ammettendo una *locutio* dei

5 Inferioribus quoque animalibus, cum solo nature instinctu [12] ducantur, de locutione non oportuit provideri: nam omnibus eiusdem speciei [13] sunt iidem actus et passiones [14], et sic possunt per proprios alienos cognoscere [15]; inter ea vero que diversarum sunt specierum non solum non necessaria fuit locutio, sed prorsus dampnosa fuisset cum nullum amicabile commertium fuisset in illis.

6 Et si obiciatur de serpente loquente ad primam mulierem [16], vel de asina Balaam [17], quod locuti sint, ad hoc respondemus quod angelus in illa et dyabolus in illo taliter operati sunt quod ipsa animalia moverunt organa sua, sic ut vox inde resultavit distincta tanquam vera locutio; non quod aliud esset asine illud quam rudere, neque quam sibilare serpenti [18].

7 Si vero contra argumentetur quis de eo quod Ovidius dicit in quinto Metamorfoseos [19] de picis loquentibus, dicimus quod hoc figurate dicit, aliud intelligens. Et si dicatur quod pice adhuc et alie aves locuntur, dicimus quod falsum est [20], quia talis actus locutio non est, sed quedam imitatio soni nostre vocis; vel quod nituntur imitari nos in quantum

demoni, sostiene che essi (limitatamente alla *naturalis cognitio*) *statim a principio suae conditionis omnia cognoverunt:* cfr. anche *S. theol.*, I, q. 55, a. 2 c.

12. Secondo la tradizione filosofica dei suoi tempi, Dante oppone al libero arbitrio dell'uomo, creatura razionale, l'istinto che guida in modo meccanico ed uniforme gli animali: cfr. Tom., *S. theol.*, I, q. 83, a. 1 c. (*quaedam... agunt iudicio, sed non libero; sicut animalia bruta... Sed homo agit iudicio*); Egidio Colonna, *De regim. princ.*, II, I, 1 (*quia... homo non sufficienter ex instinctu naturae inclinatur ad opera sibi debita, natura dedit ei loquelam*); Boezio di Dacia, *Modi significandi*, q. 5, ad 3, ed. Pinborg-Roos-Jensen, p. 25, righe 109-112 (*cum tamen alia animalia affectus et conceptus suos solum naturaliter exprimant et non egent arte, quia non sunt inventionis et considerationis sicut homo*).

13. Il genere *animal* è diviso in *species* dalle *differentiae specificae*; per es. la ragione, in quanto differenza specifica, distingue l'*animal rationale* (che è l'uomo) dall'*animal irrationale* (che è la bestia); cfr. Arist., *Met.*, VII, 12, 5-12, 1037b 27-1038a 35 e Tom., *S. theol.*, II, 1, q. 18, a. 7 c; II, 1, q. 35, a. 8 c.

14. *Actus* è qui sinonimo di *actio* e indica pertanto la categoria aristotelica in cui rientra tutto ciò che si può dire di un soggetto in quanto fatto o prodotto da esso. *Passio* è invece il contrario di *actio* e designa la categoria che comprende tutto ciò che si può dire di un soggetto in quanto subito da quest'ultimo (per es. le sensazioni).

Quanto agli animali inferiori, non era opportuno provvedere di un linguaggio neppure loro, perché sono guidati dal solo istinto naturale [12]. Tutti gli animali della stessa specie [13] hanno infatti gli stessi atti e le stesse passioni [14], e possono per mezzo dei propri conoscere gli atti e le passioni degli altri [15]; per gli animali che appartengono a specie diverse il linguaggio invece non solo non era necessario, ma sarebbe stato certamente dannoso, perché non c'era fra loro nessun rapporto amichevole. 5

Se poi si obietta che il serpente che rivolse la parola alla prima donna [16] e l'asina di Balaam [17] parlarono, rispondiamo che l'angelo nell'una e il diavolo nell'altro operarono in modo che gli animali stessi muovessero i loro organi così che la voce ne risultasse articolata come vero linguaggio, senza che ciò fosse altro che un ragliare per l'asina e un sibilare per il serpente [18]. Se invece come argomento contrario si adduce ciò che Ovidio dice delle gazze parlanti nel quinto libro delle *Metamorfosi* [19], noi asseriamo che il poeta lo dice in senso figurato, intendendo altro. E se si afferma che tuttora le gazze e altri uccelli parlano, dichiariamo che è falso [20], perché tale atto non è parlare, ma un imitare il suono della nostra voce: questi uccelli si sforzano cioè di imitarci in 6 7

15. Quest'asserzione non trova precisi riscontri nei pensatori di cui Dante solitamente si serve, ma appare in accordo con la cultura filosofica del tempo, che riconosceva nelle operazioni degli animali un'uniformità riconducibile alla loro natura: cfr., oltre ai testi citati alla nota 12, ALB. MAGNO, *De an.*, II, tr. 3, c. 22; TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 13, a. 2, ad 3; *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, III, lect. 13, n. 516; VINCENT DE BEAUVAIS, *Spec. nat.*, XXV, 56; ONORIO DI AUTUN, *Elucidarium*, I, 14.

16. Cfr. *Gen.*, 3, 2-3.

17. Cfr. *Num.*, 22, 28-30. Quest'episodio biblico è citato anche in *Ep.*, II, 18.

18. La spiegazione qui addotta deriva da AG., *De Gen. ad litt.*, XI, 27 e 29 o da altri testi che riprendevano o ripetevano l'esegesi di Agostino, come PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, II, dist. 21, 2; TOM., *S. theol.*, II, 2, q. 165, a. 2 ad 4; VINCENT DE BEAUVAIS, *Spec. nat.*, XXIX, 49.

19. Cfr. OV., *Met.*, V, 294-299.

20. Il caso della gazza e di altri uccelli parlanti è citato in contesto analogo anche in *Conv.*, III, VII, 9. Fonte di questi due passi si deve ritenere UGUCCIONE, che sotto il lemma *poio* (per cui cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 9) ricorda le capacità imitative dello *psitacus* e dalla *pica*: *pice verba in discrimine vocis exprimunt ut homo, et si linguas in sermone nequeunt explicare, sonum tamen humane vocis imitantur.*

sonamus, sed non in quantum loquimur [21]. Unde si expresse dicenti «pica» resonaret etiam «pica», non esset hec nisi representatio vel imitatio soni illius qui prius dixisset.

8 Et sic patet soli homini datum fuisse loqui. Sed quare necessarium sibi foret, breviter pertractare conemur.

III

1 Cum igitur homo non nature instinctu [1], sed ratione moveatur, et ipsa ratio vel circa discretionem vel circa iudicium vel circa electionem [2] diversificetur in singulis, adeo ut fere quilibet sua propria specie videatur gaudere [3], per proprios actus vel passiones, ut brutum animal [4], neminem alium intelligere opinamur. Nec per spiritualem speculationem [5], ut angelum, alterum alterum introire contingit, cum grossitie atque opacitate mortalis corporis humanus spiritus sit obtectus [6].

2 Oportuit ergo genus humanum ad comunicandas inter se conceptiones suas [7] aliquod rationale signum et sensuale [8] habere: quia, cum de ratione accipere habeat et in rationem,

21. Tutto il ragionamento, fondato sulla distinzione aristotelica di *vox* e *locutio* (distinzione che compare già dal § 6), risente nella sua formulazione concettuale del citato TOM., *In lib. Polit. expos.*, I, lect. 1, n. 36.

1. Cfr. *V. E.*, I, II, 5 e nota 11.

2. Sono tre diversi atti della ragione: *discretio* è l'atto consistente nel distinguere fra le cose (cfr. *V. E.*, I, I, 1 e nota 5); *iudicium* è atto della «potenza giudicativa» (cfr. *Conv.*, I, IV, 6), che deve essere accompagnato dalla *discretio* (cfr. *Conv.*, I, XI, 4) e che precede l'*electio* (cfr. TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 13, a. 1, ad 2); *electio*, che traduce il gr. αἵρεσις, προαίρεσις «scelta», è propriamente atto della volontà, cioè dell'appetito intellettivo. Tuttavia, poiché la ragione presenta alla volontà ciò che può o deve essere scelto, l'*electio* materialmente è pertinente alla volontà, formalmente invece alla ragione (cfr. TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 13, a. 1; *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, III, lect. 5, n. 443; VI, lect. 2, n. 1137). I termini *discretion, election, oppinion* compaiono anche in *Tres.*, II, 18, 5-12, in cui BRUNETTO tratta dell'operare umano.

3. Il ragionamento di Dante, che ha anche qui una matrice scolastica (cfr. TOM., *S. contra gent.*, III, 113, 2869 in cui si sostiene che Dio dirige l'uomo ai suoi atti non solo *secundum congruentiam speciei*, ma anche *secundum congruentiam individui*), tende a dimostrare che la situazione degli individui presenta analogie con quella degli animali di specie diverse, fra cui non esiste rapporto: cfr. *V. E.*, I, II, 5. Propriamente parlando, negli uomini la differenza specifica è la razionalità (che li distingue come *species* del genere *animal*: l'uomo è appunto definito come *animal rationale*), che è identica in tutti gli individui, in quanto costituiscono una sola specie.

quanto emettiamo suoni, e non in quanto parliamo [21]. Perciò, se qualcuno dicesse con voce distinta «gazza» ed essi gli rispondessero di nuovo «gazza», tale risposta sarebbe soltanto una riproduzione o un'imitazione del suono emesso dalla persona che ha parlato prima.

8 È chiaro pertanto che solo all'uomo fu data la parola. Cerchiamo ora di trattare brevemente perché gli era necessario parlare.

III

1 L'uomo dunque non è mosso dall'istinto naturale [1], ma dalla ragione: la ragione però presenta tali differenze nei singoli, sia riguardo al discernimento, sia riguardo al giudizio, sia riguardo alla scelta [2], che ogni individuo sembra quasi avere la gioia di appartenere ad una propria specie [3]. Pensiamo pertanto che nessuno possa capire un'altra persona per mezzo dei propri atti e delle proprie passioni come fanno le bestie [4]. Non avviene del resto che gli uomini, come gli angeli, si comprendano l'un l'altro per mezzo della speculazione spirituale [5], perché lo spirito è nascosto dallo spessore e dall'opacità del corpo mortale [6].

2 Conveniva dunque che gli appartenenti al genere umano avessero per comunicarsi a vicenda i loro concetti [7] un segno razionale e sensibile [8]: razionale, perché deve ricevere e tra-

Ma, poiché gli atti della ragione, che è la facoltà tipica dell'essere ragionevole, possono essere diversi, si può, per analogia, parlare dei singoli individui come se fossero specie diverse. Il verbo *gaudere* allude al godimento che accompagna un'operazione, com'è appunto l'attuare una facoltà della ragione: cfr. *V. E.*, I, V, 2; *Mon.*, I, XIII, 1-2; TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 32, a. 1.

4. Cfr. *V. E.*, I, II, 5 e nota 15.

5. Cfr. *V. E.*, I, II, 3 e nota 4.

6. La formulazione dantesca (per cui cfr. *Conv.*, III, VII, 5) rivela tracce tomistiche: per la *grossities corporis* cfr. TOM., *S. theol.*, I, q. 107, a. 1, ad 1; per *obtectus* cfr. *Scr. in lib. Sent. mag. Petri Lomb.*, II, dist. 11, q. 2, a. 3, 1.

7. Cfr. *V. E.*, I, II, 3, nota 3.

8. La nozione di parola come *signum*, cioè come mezzo sensibile per manifestare i concetti, risaliva ad ARISTOTELE, *De interpr.*, 1, 16a 3-9, e per il tramite di pensatori come S. Agostino, Boezio, S. Bonaventura, S. Tommaso era ben penetrata nella cultura medievale. La formula *signum sensuale* rimanda più direttamente a S. TOMMASO (cfr. *S. theol.*, I, q. 107, a. 1, ad 1 e *De ver.*, q. 9, a. 4 c).

portare, rationale esse oportuit; cumque de una ratione in aliam nichil deferri possit nisi per medium sensuale, sensuale esse oportuit [9]. Quare, si tantum rationale esset, pertransire [10] non posset; si tantum sensuale, nec a ratione accipere nec in rationem deponere potuisset.

3 Hoc equidem signum est ipsum subiectum nobile de quo loquimur [11]: nam sensuale quid est in quantum sonus est; rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum [12].

IV

1 Soli homini datum fuit ut loqueretur [1], ut ex premissis manifestum est. Nunc quoque investigandum esse existimo cui hominum primum locutio data sit, et quid primitus locutus fuerit, et ad quem, et ubi, et quando, nec non et sub quo ydiomate primiloquium emanavit [2].

2 Secundum quidem quod in principio Genesis loquitur, ubi de primordio mundi Sacratissima Scriptura pertractat [3], mulierem invenitur ante omnes fuisse locutam [4], scilicet presumptuosissimam [5] Evam, cum dyabolo sciscitanti respondit: « De fructu lignorum que sunt in paradiso vescimur; de fructu vero ligni quod est in medio paradisi precepit nobis

9. La terminologia di questo passo (in particolare l'uso in questo particolare contesto di vocaboli come *deferre, accipere, medium*) richiama alcuni analoghi passi di S. Tommaso: cfr. *De ver.*, q. 9, a. 4 c; q. 9, a. 6, 4 e ad 4; *Scr. in lib. Sent. mag. Petri Lomb.*, II, dist. 11, q. 2, a. 3, ad 3. Per un'accurata analisi v. Mengaldo, 1965 cit.

10. Non avrebbe cioè potuto superare l'ostacolo del corpo: cfr. § 1.

11. Cioè la *locutio:* cfr. *V. E.*, I, 1, 2 e nota 13.

12. Il concetto della convenzionalità e arbitrarietà del segno linguistico, indicato con *significatio* (*significare*) *ad placitum* o più semplicemente con *ad* (*secundum*) *placitum*, è di origine aristotelica (cfr. Arist., *De interpr.*, 2, 16a 19-20) ed era diventato una formula corrente nella cultura del tempo di Dante: cfr. *Conv.*, I, V, 8; *Par.*, XXVI, 132.

1. Cfr. *V. E.*, I, II.

2. Troviamo qui applicato uno schema tipico della retorica e della logica medievale (cfr. per es. Matthieu de Vendôme, *Ars vers.*, I, 116; Tom., *S. theol.*, II, 1, q. 7; *In lib. Eth. Aristot. ad Nic. expos.*, III, lect. 3, n. 414-415), che ritornerà in *V. E.*, I, XIX, 2 e determinerà la struttura del II libro. Esso si fonda sulle *circumstantiae*, cioè sulle condizioni particolari riguardanti un certo fatto (come la persona che ha agito, la cosa che

smettere da una ragione a un'altra; sensibile, perché nulla si può trasferire da una ragione a un'altra senza un mezzo sensibile [9]. Se dunque tale segno fosse solo razionale, non potrebbe passare [10] da una ragione ad un'altra; se invece fosse soltanto sensibile non potrebbe ricevere concetti da una ragione né recarli ad un'altra.

3 Proprio questo segno è quel nobile soggetto di cui trattiamo [11]: quest'ultimo è infatti qualcosa di sensibile, in quanto è suono, e qualcosa di razionale, in quanto risulta portatore di un significato, che dipende dal nostro arbitrio [12].

IV

1 All'uomo soltanto fu dato di parlare, come risulta evidente da quanto è stato detto prima [1]. Ritengo ora che si debba ancora ricercare a quale uomo per primo fu dato il linguaggio, che cosa disse la prima volta che parlò, a chi, dove e quando lo disse, e inoltre quale fu la lingua in cui scaturì la prima parola [2].

2 Dal racconto dell'inizio della *Genesi* (dove la Sacratissima Scrittura tratta del principio del mondo) [3] ricaviamo che a parlare prima di tutti fu la donna [4], cioè la presuntuosissima [5] Eva, quando alla domanda del Diavolo rispose: «Ci nutriamo dei frutti degli alberi che sono nel paradiso; Dio però ci ha ordi-

è stata fatta, il luogo in cui è avvenuto il fatto, ecc.) e ha le sue radici sia nel pensiero aristotelico (cfr. ARIST., *Eth. Nic.*, III, 1, 16, 1111a 3-6) sia in una tradizione retorica che prendendo le mosse da testi classici (cfr. CIC., *De inv.*, I, 24-27, 34-41; *Rhet. ad Her.*, I, 9, 16) giunge alla formulazione stereotipa del verso *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, quomodo, quando*.

3. Cfr. *Gen.*, 3.

4. Veramente in *Gen.*, 2, 19-20 e 23 (e quindi cronologicamente prima del discorso di Eva) leggiamo che Adamo impose il nome a tutti gli animali e alla stessa donna. Tale operazione era molto importante per i filosofi medievali, che talora ne traevano indizi sulla durata della permanenza di Adamo nel Paradiso Terrestre: cfr. per es. ABELARDO, *Expos. in Hexaemeron*, PL, 178, col. 781; PIETRO COMESTORE, *Hist. schol. Lib. Gen.*, 16; RABANO MAURO, *Comm. in Gen.*, 13; ONORIO DI AUTUN, *Eluc.*, I, 15. È probabile però che Dante escluda volutamente l'*impositio nominum*, in quanto l'atto del parlare non vi è completo, perché manca un interlocutore.

5. Secondo la tradizione cattolica (cfr. per es. AG., *De civ. Dei*, XIV, 13, 32; *Gen. ad litt.*, XI, 5 e 20; PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, II, dist. 22). Il peccato di Adamo ed Eva è peccato di superbia: *praesumo* e derivati sono vocaboli specifici per tale colpa.

Deus ne comederemus nec tangeremus, ne forte moriamur »[6].

3 Sed quanquam mulier in scriptis prius inveniatur locuta, rationabilius[7] tamen est ut hominem prius locutum fuisse credamus, et inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum[8] non prius a viro quam a femina profluxisse. Rationabiliter ergo credimus ipsi Ade prius datum fuisse loqui ab Eo qui statim ipsum plasmaverat.

4 Quid autem prius vox primi loquentis sonaverit, viro sane mentis in promptu esse non titubo ipsum fuisse quod « Deus » est, scilicet *El*[9], vel per modum interrogationis vel per modum responsionis. Absurdum atque rationi videtur orrificum ante Deum ab homine quicquam nominatum fuisse, cum ab ipso et in ipsum factus fuisset homo[10]. Nam sicut post prevaricationem humani generis[11] quilibet exordium sue locutionis incipit ab « heu »[12], rationabile est quod ante qui fuit inciperet a gaudio; et cum nullum gaudium sit extra Deum, sed totum in Deo, et ipse Deus totus sit gaudium[13], consequens est quod primus loquens primo et ante omnia dixisset « Deus ».

5 Oritur et hinc ista questio, cum dicimus superius per viam responsionis hominem primum fuisse locutum, si responsio fuit ad Deum: nam, si ad Deum fuit, iam videretur quod

6. *Gen.*, 3, 2-3.

7. Secondo i modi della speculazione medievale, la *ratio* interviene qui ad interpretare e ad integrare l'*autoritas* (cfr. *V. E.*, I, IX, 1 e nota 1). Gli argomenti addotti dalla ragione a favore di questa tesi saranno presumibilmente i luoghi comuni dell'inferiorità femminile e della maggior peccaminosità della donna.

8. Per il significato di *actus*, cfr. *V. E.*, I, II, 5, nota 14; per il valore di *inconvenienter*, avverbio di uso comune nella Scolastica, cfr. *V. E.*, II, I, 6, nota 16.

9. *El* era, secondo una tradizione corrente nel Medioevo, il primo e più importante nome di Dio in ebraico (cfr. per es. Is., *Etym.*, VII, 1, 3 che riprende Gir., *Ep.*, 25, 2). In *Par.*, XXVI, 133 segg. Dante affermerà invece che il nome di Dio nella lingua di Adamo fu *I*.

10. Dio è infatti causa prima e fine ultimo di tutte le cose, e quindi anche dell'uomo. È concetto comune nella teologia: cfr. per es. Tom., *S. theol.*, I, q. 44; *S. contra gent.*, II, 15 e III, 17; e, per l'uomo, Pietro Lombardo, *Sent.*, II, dist. I, 4-7. L'espressione dantesca sembra riecheggiare *Rom.*, 11, 36; *Col.*, 1, 16.

nato di non mangiare e di non toccare il frutto dell'albero che sta in mezzo al paradiso, perché altrimenti moriremo »[6]. Tuttavia, per quanto nei testi si trovi che la prima a parlare fu la donna, è però più ragionevole[7] credere che sia stato invece l'uomo, ed è anzi inconseguente pensare che un così eccellente atto[8] del genere umano non sia proceduto dall'uomo prima che dalla donna. Conformemente dunque a ragione noi riteniamo che proprio ad Adamo per primo fu data la favella da Colui che l'aveva appena plasmato. 3

Quanto alla parola che la voce del primo parlante pronunciò per prima, è questo un punto che non esito a considerare più che chiaro per una persona dalla mente lucida: fu l'equivalente di « Dio » cioè *El*[9], detto in tono di domanda o di risposta. Alla ragione appare infatti assurdo e orrendo che l'uomo abbia nominato qualcosa prima di nominare Dio, essendo stato creato da Lui e per Lui[10]. È dunque ragionevole che, come dopo la trasgressione commessa dal genere umano[11] ogni uomo comincia a parlare dicendo « ahi »[12], così colui che precedette tale trasgressione abbia invece iniziato con gioia; e poiché non vi è gioia alcuna fuori da Dio, ma tutta la gioia è in Dio e Dio stesso è tutto gioia[13], ne consegue che il primo parlante disse in primo luogo e prima di tutto « Dio ». 4

Abbiamo detto prima che l'uomo parlò rispondendo. Da questa affermazione nasce ora una questione: se cioè quella risposta fu data a Dio. In tal caso sembrerebbe infatti che Dio avesse parlato, il che appare in contrasto con quanto è 5

11. Cioè, dopo il peccato originale.

12. L'uomo comincia a parlare con un vagito, cioè piangendo. Era concetto tradizionale: cfr. per es. *Sap.*, 7, 3; AG., *De civ. Dei*, XXI, 14, 517; PIETRO COMESTORE, *Hist. schol. Lib. Gen.*, 18; VINCENT DE BEAUVAIS, *Spec. nat.*, XXXI, 77.

13. Questo passo sembra presupporre a livello concettuale due tesi teologiche: quella secondo cui la felicità ultima dell'uomo consiste nella contemplazione di Dio (cfr. TOM., *S. contra gent.*, III, 37; *S. theol.*, II, 1 q. 3, a. 8) e quella secondo cui Dio si identifica con la propria beatitudine (cfr. TOM., *S. contra gent.*, I, 101). Si noti tuttavia che Dante usa qui *gaudium*, che, almeno nella terminologia tomistica, è distinto (ma non contrastante e anzi concomitante) da *beatitudo* (cfr. TOM., *S. contra gent.*, I, 90, 754; *S. theol.*, II, 1, q. 4, a. 1).

Deus locutus extitisset, quod contra superius prelibata [14]
6 videtur insurgere. Ad quod quidem dicimus quod bene potuit respondisse Deo interrogante, nec propter hoc Deus locutus est ipsa quam dicimus locutionem. Quis enim dubitat quicquid est ad Dei nutum esse flexibile, quo quidem facta, quo conservata, quo etiam gubernata sunt omnia? Igitur cum ad tantas alterationes [15] moveatur aer imperio nature inferioris [16], que ministra et factura Dei est, ut tonitrua personet, ignem fulgoret, aquam gemat, spargat nivem, grandines lancinet, nonne imperio Dei movebitur ad quedam sonare verba [17], ipso distinguente qui maiora distinxit [18]? Quid ni?

7 Quare ad hoc et ad quedam alia hec sufficere credimus.

V

1 Opinantes autem non sine ratione, tam ex superioribus quam inferioribus sumpta [1], ad ipsum Deum primitus primum hominem direxisse locutionem, rationabiliter dicimus ipsum

14. Cioè con l'affermazione che il linguaggio appartiene esclusivamente all'uomo: cfr. *V. E.*, I, II. La *quaestio* qui introdotta implica (anche se non sviluppa) un importante tema della speculazione medievale, cioè la *locutio* di Dio (cfr. per es. GREGORIO MAGNO, *Mor.*, II, 7, 8-12; IS., *Etym.*, IX, I, 11-12) e in particolare il modo usato da Dio per comunicare con Adamo (cfr. per es. AG., *De Gen. ad litt.*, VIII, 18 segg.; ABELARDO, *Expos. in Hex.*, PL, 178, col. 781). Anche la forma sembra mostrare una certa parentela con quella dei testi che trattano questo problema: cfr. AG., *op. cit.*: *item quaeri potest, quomodo nunc deus locutus sit ad hominem*; ABELARDO, *op. cit.*: *quaeri etiam potest si hoc praeceptum audibile fuit, qua lingua prolatum sit quam Adam intellegere posset.*

15. Nella terminologia aristotelico-scolastica *alteratio* indica un mutamento delle qualità accidentali di una sostanza: qui designa i fenomeni atmosferici. Con ugual significato e in contesto assai simile ritroviamo questa parola in *Purg.*, XXI, 43.

16. La *natura inferior* è la forza che determina il complesso dei fenomeni del mondo sublunare e che a sua volta dipende dalla *natura universalis* (detta anche *natura superior* in *Mon.*, I, I, 1), cioè dalla forza comunicata da Dio alle sfere celesti. Dio d'altra parte è *naturans*, ossia autore della natura: cfr. *V. E.*, I, VII, 4 e nota 9.

17. Tutto questo brano mostra precise reminiscenze di due passi di AGOSTINO. Si tratta di *De Gen. ad litt.*, III, 10 (ripetuto in parte e con leggere varianti da IS., *Etym.*, XIII, 7, 1), in cui è citato il *Salmo*, 148, 8: *ignis, grando, nix, glacies, spiritus procellarum, quae faciunt verbum eius*, e di *Enarr. in Psal.*, 148, 10-12, che costituisce appunto il commento a

stato accennato prima [14]. A questo noi replichiamo però che l'uomo poté ben rispondere e Dio poté ben fare domande, senza che per questo Dio parlasse quello che noi chiamiamo un linguaggio. Chi infatti dubita che tutto ciò che esiste si pieghi docilmente al cenno di Dio, da cui appunto tutto è fatto, tutto è conservato, tutto è altresì governato? Il comando della natura inferiore [16], che è ministra e creatura di Dio, induce l'aria a muoversi con perturbazioni [15] tali da far rimbombare tuoni, da far lampeggiare fiamme, da far piovere acqua, da sparger neve, da scagliare grandine: e dunque il comando di Dio non la indurrà a muoversi per far risonare alcune parole [17], che saranno rese articolate e distinte proprio da Colui che cose ben maggiori separò e distinse [18]? E perché no? 6

Per questa e altre questioni, crediamo che ciò basti. 7

V

Noi dunque riteniamo non senza ragione (desunta tanto dagli argomenti precedenti quando da quelli che seguiranno [1]) che il primo uomo rivolgesse la parola per la prima volta a Dio stesso: pertanto è ragionevole affermare che il 1

tale salmo. Tuttavia, nonostante le notevoli corrispondenze, i testi di Agostino e quelli di Dante divergono radicalmente, perché gli uni interpretano il *verbum* del salmo in senso metaforico, come « ordine, comando », e l'altro invece lo intende nell'accezione concreta di «parola». A questa esegesi dantesca può forse aver contribuito *De Gen. ad litt.*, VIII, 27, in cui, trattando dei modi di comunicare di Dio, si ricorda, fra l'altro, il caso in cui *insonant voces*. Cfr. MENGALDO, in *E. D.*, III, pp. 663-664, s. v. «Lingua».

18. Abbiamo qui la studiata ripetizione (purtroppo intraducibile) del verbo *distinguere* in due accezioni diverse: cioè nel senso di « pronunciare distintamente, articolare », come in *V. E.*, I, I, 2, e nel senso di « distinguere, dividere ». Questa seconda accezione indica, secondo l'uso tomistico (cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 47, a. 1), la distinzione operata da Dio fra le cose create (*Gen.*, 1, 4-7).

1. Al § 2. Ma per l'estrema concisione il testo è ambiguo e sembra possibile interpretare anche così: « riteniamo dunque non senza ragione, desunta tanto dalle cose superne (cioè dalla potenza di Dio) quanto da quelle inferiori (cioè dalle opere della *natura inferior*) che... ». I termini *superiora-inferiora* sono presenti in AG., *Enarr. in Ps.*, 148, 10, testo che pare presente alla fine del capitolo precedente. Del resto anche PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, II, dist. 17, 4, cita, parlando della creazione di Adamo, le *causae superiores*, cioè la volontà e la potenza di Dio, e le *causae inferiores*, cioè la natura.

loquentem primum, mox postquam afflatus [2] est ab Animante Virtute [3], incunctanter fuisse locutum. Nam in homine sentiri humanius credimus quam sentire, dummodo sentiatur et sentiat tanquam homo [4]. Si ergo Faber ille atque Perfectionis Principium et Amator [5] afflando primum nostrum omni perfectione complevit [6], rationabile nobis apparet nobilissimum animal non ante sentire quam sentiri cepisse.

2 Si quis vero fatetur contra obiciens quod non oportebat illum loqui, cum solus adhuc homo existeret, et Deus omnia sine verbis archana nostra discernat etiam ante quam nos [7], cum illa reverentia dicimus, qua uti oportet cum de Eterna Voluntate [8] aliquid iudicamus, quod licet Deus sciret, immo presciret (quod idem est quantum ad Deum) [9] absque locutione conceptum [10] primi loquentis, voluit tamen et ipsum loqui, ut in explicatione tante dotis gloriaretur ipse qui gratis dotaverat [11]. Et ideo divinitus in nobis esse credendum est quod in actu nostrorum effectuum ordinato letamur [12].

2. Cfr. *Gen.*, 2, 7.

3. Cioè da Dio che è virtù creante. *Virtus* (che qui rende il greco δύναμις «potenza» e indica la capacità causatrice, produttrice e creatrice di Dio, causa prima e agente universale) è attributo della prima persona della Trinità, in quanto sommo atto e somma potenza: cfr. *Inf.*, V, 36; *Purg.*, III, 32; *Par.*, XIII, 80; XXVI, 84.

4. Il *sentire*, cioè l'avvertire uno stato di coscienza indotto dall'esterno, è infatti proprio dell'uomo in quanto appartenente al genere *animal* (tutti gli animali infatti possiedono la facoltà di sentire: cfr. *V. E.*, II, I, 6 e nota 18); il *sentiri*, cioè il comunicare, naturalmente nel suo modo peculiare (e si noti qui la puntigliosa precisazione di Dante), è invece esclusivo dell'uomo in quanto specie distinta, cioè in quanto *animal rationale*, perché, come dimostrato precedentemente (cfr. *V. E.*, I, II), solo l'uomo possiede la *locutio*. Cfr. Tom., *Scr. in lib. Sent. mag. Petri Lomb.*, II, dist. 9, q. 1, a. 4.

5. Dio è qui indicato come *Faber*, in quanto creatore, come *Principium Perfectionis*, in quanto sommo atto (secondo la filosofia scolastica solo ciò che è in atto è perfetto, cosicché *perfectio* diviene spesso sinonimo di *actus*: Dio, che è sommo atto, è quindi perfezione somma, e da Lui, che è anche *principium rerum*, procede ogni altra perfezione: cfr. *Ep.*, 13, 72), come *Amans*, in quanto ama tutto ciò che esiste (cfr. Tom., *S. theol.*, I, q. 20; si ricordi inoltre che *Amore* è uno dei *nomina* della terza persona della Trinità: cfr. *Inf.*, III, 6).

6. Secondo una tesi teologica comune al tempo di Dante, Adamo era felice e perfetto. In conformità ad essa l'autore proclama la perfezione del primo uomo (cfr. *Par.*, XIII, 82-83), creato direttamente e senza mezzo da Dio (che non a caso è stato chiamato *Principium Perfectionis*: cfr. nota precedente), e deduce, secondo la norma della *convenientia* (cfr. *V. E.*, II, I, 6 e nota 16) che a tale perfezione si addiceva maggiormente l'*actio*

primo parlante parlò immediatamente, non appena fu toccato dal soffio [2] della Virtù Animatrice [3]. Noi infatti crediamo che per l'uomo sia più umano farsi sentire che sentire, purché si faccia sentire e senta in quanto uomo [4]. Se dunque quell'Artefice, Principio di Perfezione e Amante [5] con un soffio riempì di ogni perfezione [6] il primo di noi, ci appare ragionevole che il più nobile degli esseri animati non cominciasse a sentire prima che a farsi sentire.

2 Qualcuno potrebbe però dissentire e obiettare che non c'era bisogno che Adamo parlasse, perché era ancora il solo uomo esistente e Dio discerne senza bisogno di parole tutti i nostri segreti anche prima di noi [7]. A ciò noi replichiamo, con quella reverenza che bisogna impiegare quando esprimiamo un qualche giudizio sull'Eterna Volontà [8], che Dio, benché senza bisogno di linguaggio avesse conoscenza, anzi preconoscenza (il che, parlando di Dio, è lo stesso [9]) del pensiero [10] del primo parlante, volle tuttavia anche che l'uomo parlasse, perché nell'esplicarsi di un dono così grande fosse glorificato Colui che gratuitamente l'aveva donato [11]. Dobbiamo perciò credere che ci provenga da Dio la letizia che proviamo nell'atto ordinato a produrre i nostri effetti [12].

propria della specie umana, cioè il *loqui*, piuttosto che quella propria del genere *animal*, cioè il *sentire:* cfr. nota 3.

7. Secondo la teologia, Dio possiede infatti la *scientia visionis* e la *scientia simplicis intelligentiae* e conosce sia ciò che non è in atto, ma lo è stato e lo sarà (cfr. *Par.*, XV, 62-63), sia ciò che è semplicemente in potenza e non è, non fu e non sarà mai: cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 14, a. 9; PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, I, dist. 35 e altresì *Ps.*, 138, 1-5.

8. Cioè su Dio, primo agente, che è quindi ricordato come *Eterna Voluntas* (cfr. *Par.*, XIX, 86), in quanto la volontà divina causa ogni cosa.

9. La conoscenza di Dio, che è eterno, è infatti attuata in un eterno presente e non conosce distinzioni temporali: cfr. *Par.*, XVII, 17-18. Tale concetto era diffuso e facilmente accessibile a Dante: cfr. per es. TOM., *S. contra gent.*, I, 66, 547-548; PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, I, dist. 35; BOEZIO, *Cons. phil.*, V, 6, 15-16.

10. Cfr. *V. E.*, I, II, 3, nota 3.

11. Il concetto che l'onore e la gloria spettano soltanto a Dio e che l'uomo è stato creato per glorificare Dio, è nozione diffusa nel pensiero biblico e cristiano: cfr. per es. *Is.*, 43, 7; *Ps.*, 50, 17; *Eph.*, 1, 5-6 (citato in *Mon.*, II, XII, 3); PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, II, dist. 1, 6.

12. Cioè nell'esplicare attraverso le parole la nostra facoltà di parlare. Questa formulazione, che trova interessanti rispondenze in *Par.*, XXVI, 124 segg., è impostata su schemi concettuali scolastici: l'uomo, in quanto agente, causa degli effetti (cioè delle concrete entità linguistiche: cfr. *V. E.*,

3 Et hinc [13] penitus elicere possumus locum illum ubi effutita est prima locutio: quoniam, si extra paradisum afflatus est homo, extra, si vero intra, intra fuisse locum prime locutionis convicimus [14].

VI

1 Quoniam permultis ac diversis ydiomatibus negotium exercitatur humanum, ita quod multi multis non aliter intelligantur verbis quam sine verbis [1], de ydiomate illo venari nos decet quo vir sine matre, vir sine lacte, qui nec pupillarem etatem nec vidit adultam [2], creditur usus.

2 In hoc, sicut etiam in multis aliis, Petramala [3] civitas amplissima est, et patria maiori parti filiorum Adam. Nam quicunque tam obscene rationis est ut locum sue nationis delitiosissimum credat esse sub sole, hic etiam pre cunctis proprium vulgare licetur, idest maternam locutionem [4], et per consequens credit ipsum fuisse illud quod fuit Ade. 3 Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor [5], quanquam Sarnum biberimus ante dentes [6] et Florentiam

I, IX, 6) con la propria azione (cioè con la *locutio* che è appunto un *actus:* cfr. *V. E.*, I, IV, 3), che non è casuale, ma diretta al debito fine (cioè « ordinata »). Cfr. l'analoga espressione: *cognitio divinorum effectuum* in Tom., *Scr. in Sent. mag. Petri Lomb.*, II, dist. 9, q. 1, a. 3. Anche la nozione che la *delectatio* è conseguente all'*operatio* è di origine scolastica (cfr. Tom., *S. theol.*, I, q. 31, a. 1, ad 1; I, q. 32, a. 1).

13. Cioè che l'uomo parlò subito dopo essere stato creato.

14. Dante sfiora qui, lasciandola impregiudicata, la questione teologica del luogo in cui fu creato Adamo: cfr. per es. Pietro Lombardo, *Sent.*, II, dist. 17, 5; Tom., *S. theol.*, I, q. 102, a. 4.

1. Il concetto che la diversità delle lingue aveva introdotto incomprensione e divisione tra gli uomini era nozione comune, derivata da Ag., *De civ. Dei*, XIX, 7, 366.

2. Cioè di Adamo, che fu creato da Dio direttamente in età giovanile: cfr. *Par.*, VII, 26. Questo passo pare dipendere da Ag., *De Gen. ad litt.*, VI, 13, in cui si legge che Adamo fu creato in *aetate perfecta, hoc est virili atque iuvenali* (ma anche Pietro Lombardo, *Sent.*, II, dist. 17, 4 espone, più brevemente, questa opinione agostiniana). Questa elaborata espressione dantesca, che allude alla nascita, all'infanzia, alla *pupillaris aetas* (giuridicamente Adamo sarebbe stato infatti un *pupillus*, in quanto privo di genitori e minore d'età) e all'adolescenza, indica pertanto quella parte della vita che si estende fino al venticinquesimo anno e che nella classificazione proposta in *Conv.*, IV, XXIII, 12 segg. è chiamata « adolescenza ».

Quanto detto[13] ci permette anche di ricavare chiaramente quale fu il luogo in cui fu emessa la prima parola. Se infatti l'uomo fu toccato dal soffio divino fuori del paradiso, risulta dimostrato che il luogo in cui fu proferita la prima parola fu fuori del paradiso; se invece fu toccato dentro, è provato che tale luogo fu dentro[14]. 3

VI

L'attività dell'uomo si svolge mediante moltissime e diverse lingue, e di conseguenza molte persone parlando non si capiscono meglio che se non usassero parole[1]: ci conviene perciò cercare la lingua che si crede sia stata usata dall'uomo che non ebbe madre, che non prese latte, che non conobbe né l'età minorile, né l'adolescenza[2]. 1

In questa, come pure in molte altre questioni, Pietramala[3] diventa una città grandissima, diventa la patria della maggior parte dei figli di Adamo. Infatti chiunque ha un modo di ragionare così brutto da credere che quello della propria nascita sia il luogo più piacevole esistente sotto il sole, costui stima anche più di tutti gli altri volgari il proprio volgare, cioè la propria lingua materna[4], e ritiene di conseguenza che sia lo stesso usato da Adamo. Noi invece che abbiamo per patria il mondo, come i pesci il mare[5], noi, che pure prima di mettere i denti abbiamo bevuto l'acqua dell'Arno[6] e 2 3

3. Pietramala sta qui a indicare qualsiasi piccolo borgo. Essa sarebbe, secondo l'opinione più diffusa, un villaggio dell'Appennino tosco-emiliano, posto sulla strada fra Firenze e Bologna, nell'attuale comune di Firenzuola. Altri ritiene invece che si tratti di un castello dei Tarlati, situato presso Arezzo.

4. Cfr. *Pur.*, XXVI, 117; *V. E.*, I, I, 2 e nota 14.

5. Cfr. BRUNETTO, *Tres.*, II, 84, 11, che traduce Ov., *Fast.*, I, 493-494. L'immagine ovidiana era del resto molto diffusa nei testi medievali.

6. *Sarnus* è il nome con cui nelle opere latine di Dante (*Ep.*, 4, 2; 6, 27; 7, 23 e 31; *Ecl.*, 2, 44) viene costantemente indicato l'Arno. Tale toponimo deriva dall'identificazione, già presente in OROS., *Hist. adv. pag.*, IV, 15, 2-3, del Sarno (fiume della Campania citato in VIRG., *Aen.*, VII, 738 e in LUC., *Phars.*, II, 424) col principale corso d'acqua della Toscana. L'espressione *bibere Sarnum* è stilema consacrato dalla tradizione poetica classica (cfr. per es. VIRG., *Aen.*, VII, 715; *Ecl.*, I, 62; X, 65; LUC., *Phars.*, III, 237; VII, 188; VIII, 213; IX, 752; STAZ., *Theb.*, I, 686; III, 663) e impiegato più volte dal nostro autore: cfr. *V. E.*, VIII, 1; *Conv.*, IV, XIV, 12.

adeo diligamus ut, quia diliximus, exilium patiamur iniuste[7], rationi magis quam sensui spatulas nostri iudicii[8] podiamus. Et quamvis ad voluptatem nostram sive nostre sensualitatis quietem[9] in terris amenior locus quam Florentia non existat[10], revolventes et poetarum et aliorum scriptorum[11] volumina, quibus mundus universaliter et membratim describitur, ratiocinantesque in nobis situationes varias mundi locorum et eorum habitudinem ad utrunque polum et circulum equatorem[12], multas esse perpendimus firmiterque censemus et magis nobiles et magis delitiosas et regiones et urbes quam Tusciam et Florentiam, unde sumus oriundus et civis, et plerasque nationes et gentes delectabiliori atque utiliori sermone uti quam Latinos.

4 Redeuntes igitur ad propositum, dicimus certam formam locutionis[13] a Deo cum anima prima concreatam fuisse. Dico autem « formam » et quantum ad rerum vocabula et quantum ad vocabulorum constructionem et quantum ad constructionis prolationem[14]; qua quidem forma omnis lingua lo-

7. Cfr. *Conv.*, I, III, 3; *Par.*, XVII, 46-48; *Ep.*, 2, 3; e le dediche delle *Epistulae*, 3, 5, 6, 7.

8. Lo *iudicium* è un atto della ragione (cfr. *V. E.*, I, III, 1 e nota 2) e quindi non può essere retto, se dipende esclusivamente dall'apparenza sensibile: cfr. *Conv.*, I, IV, 6; III, X, 3 e IV, VIII, 6.

9. Questa precisazione chiarisce con terminologia scolastica il valore di *voluptas*, che non designa qui un piacere intenso e volgare, ma piuttosto, secondo una concezione giunta a Dante tramite CICERONE (*De fin.*, I, 11, 37; I, 17, 56: cfr. *Conv.*, IV, IV, 11-12) uno stato di equilibrio interiore. *Sensualitas* indica qui *l'appetitus sensitivus*, (cfr. TOM., *S. theol.*, I, q. 81, a. 1), che, distinguendosi in *concupiscibilis* e *irascibilis*, spinge a perseguire ciò che è bene, cioè piacevole, per i sensi e a respingere e combattere ciò che è nocivo. L'operazione di tale appetito è definita *motus sensualis* e il suo appagamento è quindi definito *quies* (cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 81, a. 1 e 2; *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, VIII, lect. 2, n. 1552; II, lect. 5, n. 293).

10. In quanto luogo natale: cfr. *Conv.*, III, III, 6.

11. Col termine *poete* Dante designa i poeti latini (cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7), che, conformemente agli indirizzi della cultura medievale, considera *autoritates* scientifiche: cfr. per es. l'allegazione di Lucano in *V. E.*, I, X, 4. Gli *alii scriptores* sono i prosatori latini (come ad es. Orosio, utilizzato per notizie geografiche) e probabilmente anche autori medievali (come il Brunetto del *Tresor*.)

12. Sono le condizioni che determinano i vari *climata:* cfr. *V. E.*, I, VIII, 1 e nota 2.

amiamo Firenze tanto da subire ingiustamente l'esilio [7] per averla amata, noi poggiamo le spalle del nostro giudizio sulla ragione piuttosto che sul senso [8]. Certo, in vista del nostro piacere, ossia della quiete del nostro appetito sensitivo [9], non esiste sulla terra luogo più ameno di Firenze [10]. Noi abbiamo però consultato i volumi dei poeti e degli altri scrittori [11] che descrivono il mondo nel suo insieme e nelle sue parti, e abbiamo riflettuto fra noi sulle varie posizioni delle località del mondo e sui rapporti che esse presentano con entrambi i poli e col circolo dell'equatore [12]: abbiamo pertanto compreso, e crediamo fermamente, che vi sono molte regioni e città più nobili e più piacevoli della Toscana e di Firenze, di cui siamo nativi e cittadini, e che molte nazioni e popoli si servono di una lingua più gradevole e utile di quella degli italiani.

4 Tornando dunque all'argomento, affermiamo che insieme con la prima anima fu concreata da Dio una ben determinata «forma» di linguaggio [13] (e col termine «forma» mi riferisco sia ai vocaboli indicanti le cose, sia al costrutto formato con i vocaboli, sia alla formulazione del costrutto [14]). Proprio di questa forma si servirebbe la lingua di ogni parlante, se per

13. Non è facile precisare l'esatto valore di *forma locutionis*. La connessione qui istituita con l'anima (che scolasticamente è appunto la forma sostanziale del corpo) e l'uso del nesso tomistico *forma concreata* (per cui cfr. TOM., *S. theol.*, I, q. 45, a. 4 c e 8 c) ci garantiscono che il termine *forma* è usato in senso filosofico (indica cioè «l'essenza necessaria di una cosa che ha *materia*»). Un uso analogo è d'altronde attestato anche in campo linguistico (cfr. per es. MICHEL DE MARBAIS, in THUROT, 1869, p. 156) e in àmbito logico (cfr. lo stesso DANTE, *Mon.*, III, IV, 4 segg.). In armonia dunque con questo significato, *forma locutionis* si potrebbe qui intendere come il principio sostanziale che determina la natura specifica di una lingua. Non si tratterebbe però di una generica capacità di linguaggio (ché anzi la «forma» rappresenta l'atto, la realizzazione della «materia» intesa come mera potenza o possibilità), ma di una precisa struttura linguistica, completa in tutte le sue parti (secondo il puntiglioso chiarimento che Dante stesso ci fornisce, per cui cfr. nota seguente), che attua la materia costituita dalla *vox*. Il sintagma *forma locutionis* è già documentato in BOEZIO, *In Periherm.*, ed. Meiser, II, p. 5, riga 18 e, secondo quanto afferma CORTI, 1981, p. 48, era di uso comune fra i filosofi modisti e premodisti per indicare il «principio di organizzazione» delle lingue.

14. Dante precisa minuziosamente il campo cui si applica la *forma locutionis*: cioè il lessico, la sintassi e la morfologia (*prolatio* pare qui indicare, piuttosto che la pronuncia, le forme e le desinenze che permettono di costruire correttamente le frasi: cfr. *Conv.*, II, XIII, 10).

quentium uteretur [15], nisi culpa presumptionis humane dissipata fuisset, ut inferius ostendetur [16].

5 Hac forma locutionis locutus est Adam; hac forma locutionis locuti sunt omnes posteri eius usque ad edificationem turris Babel [17], que « turris confusionis » interpretatur [18]; hanc formam locutionis hereditati sunt filii Heber [19], qui ab eo 6 dicti sunt Hebrei. Hiis solis post confusionem [20] remansit, ut Redemptor noster [21], qui ex illis oriturus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis, sed gratie frueretur [22].

7 Fuit ergo hebraicum ydioma illud quod primi loquentis labia fabricarunt.

VII

1 Dispudet, heu, nunc humani generis ignominiam renovare! Sed quia preterire non possumus quin transeamus per illam, quanquam rubor ad ora consurgat animusque refugiat, percurremus [1].

2 O semper natura nostra prona peccatis [2]! O ab initio et nunquam desinens nequitatrix! Num fuerat satis ad tui correptionem quod, per primam prevaricationem eluminata, delitiarum exulabas a patria [3]? Num satis quod, per univer-

15. La nozione dell'unicità della lingua prebabelica (che era per lo più identificata con l'ebraico) si fondava su *Gen.*, 11, 1 e 6 ed era largamente diffusa: cfr. AG., *De civ. Dei*, XVI, 11, 142 seg.; IS., *Etym.*, IX, 1, 1; VINCENT DE BEAUVAIS, *Spec. hist.*, I, 62; BRUNETTO, *Tres.*, III, 1, 3.

16. Cfr. *V. E.*, I, VIII.

17. Anche l'idea dell'identità fra lingua di Adamo e linguaggio prebabelico trovava l'appoggio di un'autorevole tradizione: cfr. per es. AG., *De Gen. ad litt.*, IX, 12; RABANO MAURO, *Comm. in Gen.*, I, 14; PIETRO COMESTORE, *Hist. schol. Lib. Gen.*, 16. In *Par.*, XXVI, 124 segg. Dante rifiuta tale identificazione.

18. Etimologia corrente che si ripete nei testi, da AGOSTINO (*De civ. Dei*, XVI, 4, 130) a ISIDORO (*Etym.*, XV, 1, 4) a UGUCCIONE (*Babel interpretatur confusio*), e che appare legittimata dalla stessa Scrittura: cfr. *Gen.*, 11, 9.

19. Eber è un patriarca discendente di Sem (*Gen.*, 10, 21 segg.; 11, 10 segg.) e progenitore di Cristo (*Luc.*, 3, 23-35). La derivazione degli Ebrei da questo personaggio e la relativa etimologia del loro nome è nozione ricorrente da AGOSTINO (per es. *De civ. Dei*, XVI, 3, 127; 11, 142 e 144), a ISIDORO (*Etym.*, IX, 2, 51) ai lessici medievali (cfr. UGUCCIONE: *ex ipso orti sunt Hebraei et dicti sunt Hebraei*). Il permanere nella famiglia di Eber della lingua originaria e quindi l'identificazione dell'idioma di Adamo con l'ebraico, è concetto legittimato da una concorde dottrina: cfr. i testi citati alla nota 15 e RABANO MAURO, *Comm. in. Gen.*, II, 11.

DANTIS ALIGERII,
PRÆCELLENTISS. POETÆ

DE VVLGARI ELOQVENTIÆ
LIBRI DVO.

Nunc primùm ad vetuſti, & vnici ſcripti
Codicis exemplar editi.

Ex libris Corbinelli:
Eiuſdémque Adnotationibus illuſtrati.

AD HENRICVM,

FRANCIÆ, POLONIÆQVE
REGEM CHRISTIANISS.

PARISIIS,

Apud Io. Corbon, via Carmelitarum
ex aduerſo coll. Longobard.
1577.
Cum priuilegio.

Frontespizio dell'*editio princeps* del *De vulgari eloquentia*
curata da Jacopo Corbinelli
(Parigi, 1577).

colpa dell'umana presunzione essa non fosse stata dispersa [15], come si mostrerà più avanti [16].

Questa fu la forma del linguaggio parlato da Adamo; questa fu la forma del linguaggio parlato da tutti i suoi discendenti fino all'edificazione della torre di Babele [17] — parola che viene interpretata come « torre della confusione » [18] —; questa fu la forma del linguaggio ereditato dai figli di Eber, che da lui furono chiamati Ebrei [19]. Dopo la confusione [20] essa rimase a loro soltanto, perché il nostro Redentore [21], che secondo la natura umana doveva nascere da loro, si giovasse non della lingua derivata dalla confusione, ma di quella ricevuta come grazia [22]. 5 6

La lingua che le labbra del primo parlante formarono fu dunque l'ebraico. 7

VII

Che vergogna, ahimè, rievocare ora l'ignominia del genere umano! Ma non possiamo procedere oltre senza passare per questo punto, e quindi, benché il rossore ci salga al volto e l'animo rifugga dal farlo, ci passeremo [1]. 1

O natura di noi uomini sempre incline ai peccati [2]! O natura che fin dall'inizio fosti scellerata e mai non cessi di esserlo! Non era stato sufficiente a correggerti l'esser stata privata della Luce ed esiliata dalla Patria delle delizie, per la tua prima trasgressione [3]? Non era stato sufficiente che, 2

20. La confusione delle lingue verificatasi durante la costruzione della torre di Babele: cfr. *V. E.*, I, VII, 6.

21. Un collegamento fra il persistere nel popolo ebraico della *locutio* primigenia e la venuta di Cristo in terra è riscontrabile in AG., *De civ.*, *Dei*, XVI, 11, 143 cit. e più esplicitamente, anche se con motivazioni diverse da quelle di Dante, in RABANO MAURO, *Comm. in Gen.*, II, 11.

22. L'ebraico, lingua di Adamo, non è dunque semplice costruzione umana né deriva da una colpa, ma è gratuito dono divino: cfr. *V. E.*, I, V, 2.

1. Nell'intonazione, nella struttura e in singoli termini di questo periodo si coglie un intenzionale riecheggiamento di VIRG., *Aen.*, II, 3 e 10-13. Tutto il capitolo del resto appare retoricamente elaborato e tramato di echi e allusioni.

2. La dottrina cristiana insegna che dopo il peccato originale l'uomo è costantemente incline al peccato. L'espressione dantesca ricorda *Gen.*, 8, 21.

3. Cioè l'essere stata privata della luce di Dio e l'essere stata cacciata dal Paradiso Terrestre dopo il peccato dei primi uomini: cfr. *Gen.*, 3, 23-24, che sembra aver influenzato anche la forma di questo passo. *Prevaricatio*

salem familie tue luxuriem et trucitatem, unica reservata domo, quicquid tui iuris erat cataclismo perierat, et ⟨que⟩ commiseras tu animalia celi terreque iam luerant [4]? Quippe satis extiterat. Sed, sicut proverbialiter dici solet, « Non ante tertium equitabis », misera miserum venire maluisti ad
3 equum [5]. Ecce, lector, quod vel oblitus homo vel vilipendens disciplinas priores, et avertens oculos a vibicibus que remanserant, tertio insurrexit ad verbera, per superbam stultitiam presumendo [6].

4 Presumpsit ergo in corde suo incurabilis homo, sub persuasione gigantis Nembroth [7], arte sua non solum superare naturam [8], sed etiam ipsum naturantem [9], qui Deus est, et cepit edificare turrim in Sennaar, que postea dicta est Babel, hoc est « confusio » [10], per quam celum sperabat ascendere, intendens inscius non equare, sed suum superare Factorem [11].
5 O sine mensura elementia celestis imperii! Quis patrum tot sustineret insultus a filio? Sed exurgens [12] non hostili scutica sed paterna et alias verberibus assueta [13], rebellantem filium pia correctione nec non memorabili castigavit.

6 Siquidem pene [14] totum humanum genus ad opus iniquitatis coierat: pars imperabant, pars architectabantur, pars muros moliebantur, pars amussibus regulabant, pars trullis linebant, pars scindere rupes, pars mari, pars terra vehere

è termine tecnico per indicare il peccato originale. L'uso del prezioso e raro *eluminatus* richiama il concetto del lume divino (cfr. per es. *Iohan.*, I, 4-10 e l'espressione *lumen de lumine* nel Simbolo niceno-costantinopolitano; v. inoltre AG., *De civ. Dei*, XVI, 13, 34, in cui il termine *lumen* è appunto connesso con l'episodio di Adamo) che viene comunicato alle creature: cfr. per es. *Par.*, XIV, 47 e XIX, 48.

4. Viene qui esposto per sommi capi l'episodio del diluvio universale: cfr. *Gen.*, 6-7. L'*unica domus* è ovviamente la famiglia di Noè: cfr. *Gen.*, 7, 1.

5. Proverbio di senso non del tutto chiaro. Visto il contesto, è possibile che, come sostiene il Marigo nella sua edizione (p. 39, nota 10), si alluda qui a un castigo in uso nelle scuole medievali, consistente nello sferzare sulle natiche nude lo scolaro da punire, che era tenuto sollevato da terra, a cavalcioni di un'altra persona. In ogni caso, Dante sembra voler sottolineare il carattere definitivo e irrimediabile della terza caduta.

6. *Praesumo* è verbo tecnico per indicare il peccato di superbia: cfr. *V. E.*, I, IV, 2 nota 5.

7. Personaggio biblico, figlio di Chus e fondatore di Babilonia (cioè di Babele): cfr. *Gen.*, 10, 8-10. Dante lo presenta come un gigante (cfr. *Inf.*, XXXI, 67-81), seguendo una tradizione che fa capo non alla *Vulgata* (in cui è definito *robustus venator*), ma ai *Settanta* e alla *Vetus Latina*, e

per l'universale lussuria e ferocia dell'umana famiglia tutto ciò che era di tua pertinenza, ad eccezione di un'unica casa che fu risparmiata, fosse perito nel diluvio, e che gli animali, i cieli e la terra avessero già scontato la colpa che tu avevi commessa [4]? Certo che era sufficiente. Ma dice il proverbio: « Non si va a cavallo prima della terza volta »: e tu preferisti, disgraziata, venire e montare su un disgraziato cavallo [5]. Ecco, o lettore, che l'uomo, o perché dimentico o perché tiene in poco conto i castighi precedenti, distoglie gli occhi dai lividi che gli sono rimasti, e per la terza volta, abbandonandosi per superba stoltezza alla presunzione [6], si leva a prendersi le sferzate. 3

Istigato dal gigante Nembrot [7], l'uomo, incorreggibile, ebbe in cuor suo la presunzione di superare con l'arte sua non solo la natura [8], ma anche lo stesso autore della natura [9], che è Dio, e cominciò a costruire in Sennaar una torre che poi fu chiamata Babele, cioè confusione [10], con la quale sperava di salire fino al cielo, proponendosi nella sua ignoranza non di eguagliare, ma di superare il suo Fattore [11]. O smisurata clemenza del Regno Celeste! Qual padre sopporterebbe tanti insulti da un figlio? Egli invece si levò [12] non come nemico, ma come padre, con una sferza già altre volte usa a percuotere [13] e castigò il figlio ribelle con una punizione benevola e insieme memorabile. 4 5

Per compiere l'opera di iniquità era riunito quasi tutto [14] il genere umano: parte comandava, parte faceva l'architetto, parte costruiva i muri, parte prendeva misure con le livelle, parte dava l'intonaco con le cazzuole, parte era intenta a tagliare le rupi, parte a convogliarle per mare, parte a traspor- 6

che è ripresa, fra gli altri, da Ag., *De civ. Dei*, XVI, 3, 130 (cfr. anche XVI, 4, 130-131), e da Oros., *Hist. adv. pag.*, II, 6, 7.

8. Per il rapporto *natura-ars* cfr. *V. E.*, I, I, 4, nota 21.

9. Dio, in quanto creatore, è definito nella terminologia scolastica *natura naturans*, ossia *auctor naturae:* cfr. *Mon.*, II, II, 3.

10. Etimologia tradizionale: cfr. *V. E.*, I, VI, 5 e nota 18.

11. L'esposizione dantesca dipende da *Gen.*, 11: cfr. anche *Purg.*, XII, 34-36.

12. Verbo di sapore biblico: cfr. per es. *Ps.*, 7, 7; 11, 6; 16, 13.

13. Cioè, metaforicamente, dopo aver già punito l'uomo con la cacciata dal Paradiso Terrestre e col Diluvio.

14. Mancavano infatti gli Ebrei: cfr. § 8.

intendebant, partesque diverse diversis aliis operibus indulgenbant [15]; cum celitus tanta confusione percussi sunt [16] ut, qui omnes una eademque loquela [17] deserviebant ad opus, ab opere multis diversificati loquelis desinerent et nunquam ad idem commertium convenirent. Solis etenim in uno con-

7 venientibus actu eadem loquela remansit: puta cunctis architectoribus una, cunctis saxa volventibus una, cunctis ea parantibus una; et sic de singulis operantibus accidit. Quot quot autem exercitii varietates tendebant ad opus, tot tot ydiomatibus tunc genus humanum disiungitur; et quanto excellentius exercebant, tanto rudius nunc barbariusque locuntur [18].

8 Quibus autem sacratum ydioma remansit nec aderant nec exercitium commendabant, sed graviter detestantes stoliditatem operantium deridebant. Sed hec minima pars, quantum ad numerum, fuit de semine Sem, sicut conicio, qui fuit tertius filius Noe [19]: de qua quidem ortus est populus Israel, qui antiquissima locutione sunt usi usque ad suam dispersionem [20].

VIII

1 Ex precedenter memorata confusione linguarum non leviter [1] opinamur per universa mundi climata [2] climatumque plagas incolendas et angulos tunc primum homines fuisse

15. Il racconto di Dante, fortemente drammatico, presenta reminiscenze di VIRG., *Aen.*, I 423-429.
16. Cfr. *Gen.*, 11, 7.
17. Cfr. *V. E.*, I, VI, 4, nota 15.
18. Viene qui applicato il concetto di contrappasso, che sarà largamente impiegato nella *Commedia:* cfr., nel caso specifico, *Inf.*, XXXI, 67-81, in cui Nembrot, come promotore della rivolta, parla una lingua incomprensibile.
19. Gli Ebrei erano infatti della stirpe di Eber (cfr. *V. E.*, I, VI, 5 e nota 19), e questi a sua volta era discendente di Sem: cfr. quanto afferma la Bibbia (*Gen.*, 10, 21 segg. e 11, 10 segg.) e concordemente ripetono i testi da AGOSTINO (*De civ. Dei*, XVI, 11, 144) a UGUCCIONE (*Heber fuit pronepos Sem...*).
20. Dopo la distruzione di Gerusalemme.

1. L'idea che la dispersione dell'umanità abbia inizio con la confusione babelica si fonda su *Gen.*, 11, 9 e trova sostegno in un'autorevole tradizione: cfr. per es. AG., *De civ. Dei*, XVI, 4, 131 e Is., *Etym.*, IX, I, 14, che afferma *ex linguis gentes, non ex gentibus linguae exortae sunt.* Il testo

tarle per terra, parte infine si dedicava variamente a diverse altre opere [15]; ed ecco che dal cielo li colpì una tale confusione [16] che essi, mentre si dedicavano tutti a quest'opera quando avevano un'unica e identica lingua [17], ora, resi diversi dalle molte lingue, l'abbandonarono e non raggiunsero mai più la medesima intesa. La stessa lingua rimase infatti soltanto a coloro che si trovavano uniti in un'unica azione: per esempio, ebbero una sola lingua tutti gli architetti, tutti coloro che rotolavano i massi, tutti coloro che li preparavano, e così via per ciascuno di coloro che svolgevano un'operazione. Quante erano le varie forme di attività tendenti al compimento dell'opera, tante sono le lingue in cui il genere umano allora si divide; e quanto più eccellente era l'attività, tanto più ora è rozza e barbara la lingua [18]. 7

Quelli cui rimase la lingua sacra non erano presenti né approvavano quest'attività, ma la deridevano con profondo orrore per la stupidità di quanti vi prestavano opera. Ora questa parte, che quanto al numero fu minima, apparteneva, a quel che io congetturo, alla stirpe di Sem, che fu il terzo figlio di Noè [19]: proprio da essa sorse il popolo d'Israele, che usò l'antichissimo linguaggio fino alla sua dispersione [20]. 8

VIII

Fu la confusione delle lingue precedentemente ricordata che, a quanto noi riteniamo non senza buoni motivi [1], disperse gli uomini, allora per la prima volta, per tutte le zone del mondo e per tutte le parti abitabili e gli angoli di tali zone [2]. La radice prima della propaggine dell'uomo fu pian- 1

biblico che enumera le generazioni dei discendenti di Noè e narra l'episodio di Babele dà tuttavia adito a qualche incertezza interpretativa: cfr. nota 5.

2. Secondo la dottrina astronomica che Dante segue (cfr. Giovanni Di Sacrobosco, *Tractatus de Sphaera*, 2, ed. Thorndike, p. 94; Alfragano, *Elementa astronomica*, 8 e Alberto Magno, *De natura locorum*, I, 9), la terra emersa, cioè la quarta parte del globo terrestre, era divisa in sette fasce parallele all'equatore, chiamate *climata*: cfr. *Mon.*, I, XIV, 6, *Questio*, 53, *Conv.*, III, V, 12; *Par.*, XXVII, 79-81. Tali zone, che in longitudine misuravano 180° e in latitudine avevano un'estensione variante fra 3° e 8° circa, erano caratterizzate dalla diversa durata del dì nel giorno del solstizio d'estate e quindi, da un diverso clima.

dispersos. Et cum radix humane propaginis principalis in oris orientalibus sit plantata, nec non ab inde ad utrunque latus per diffusos multipliciter palmites nostra sit extensa propago, demumque ad fines occidentales [3] protracta, forte primitus tunc vel totius Europe flumina, vel saltim que-
2 dam, rationalia guctura potaverunt [4]. Sed sive advene tunc primitus advenissent, sive ad Europam indigene repedassent [5], ydioma secum tripharium [6] homines actulerunt; et afferentium hoc alii meridionalem, alii septentrionalem regionem in Europa sibi sortiti sunt; et tertii, quos nunc Grecos [7] vocamus, partim Europe, partim Asye occuparunt [8].

3 Ab uno postea eodemque ydiomate in vindice confusione recepto diversa vulgaria traxerunt originem, sicut inferius ostendemus [9]. Nam totum quod ab hostiis Danubii sive Meotidis paludibus [10] usque ad fines occidentales Anglie Ytalorum Francorumque finibus et Oceano [11] limitatur, solum

3. Per descrivere la crescita dell'umanità viene qui impiegata la metafora della vite, che in *Ps.*, 79, 9-12 è applicata al popolo d'Israele. Oltre al testo biblico l'autore aveva forse presente AG., *Enarr. in Ps.*, 79, 9, in cui è citato il *Ps.*, 71, 8 (che nell'espressione « *usque ad terminos orbis terrae* » pare richiamare i *fines occidentales*). Questi ultimi sono le *Gades insulae* (cfr. OROS., *Hist. adv. pag.*, I, 2, 7 e 72), cioè le isole che si credeva esistessero vicino alla costa occidentale della Spagna, in prossimità di Cadice, presso le quali venivano situate le famose colonne d'Ercole: cfr. *Questio*, 54; *Inf.*, XXVI, 107-108. Il porre la culla dell'umanità in Oriente indica invece l'adesione a una tradizione che risale non alla *Vulgata*, ma ai *Settanta* (*Gen.*, 2, 8) e alla *Vetus Latina* (attestata per es. da AG., *Gen. ad litt.*, VIII, 1: *plantavit deus paradisum in Eden ad orientem et posuit ibi hominem quem finxit;* cfr. anche PIETRO LOMBARDO, *Sent.*, II, dist. 17, 5).

4. Per lo stilema *flumina... potaverunt* cfr. *V. E.*, I, VI, 3 e nota 6.

5. Quantunque propenda per la prima ipotesi (cfr. nota 1), Dante lascia impregiudicata la questione e ammette la possibilità che gli uomini avessero già popolato la terra (o parte di essa) prima di radunarsi in Senaar. La cautela dell'autore sembra nascere da alcuni particolari della narrazione biblica. La *Genesi* (10, 25) pone infatti l'episodio di Babele ai tempi di Falec (cioè, secondo *Gen.*, 11, 10-16 nella versione dei *Settanta*, ripresa dalla *Vetus Latina* e accolta da AG., *De civ. Dei*, XVI, 10, 140, nella

tata nelle regioni orientali: di lì il nostro virgulto si estese da entrambi i lati diffondendosi con molteplici tralci, e infine si prolungò fino ai confini occidentali [3]. Dunque fu allora forse che per la prima volta la bocca di esseri razionali bevve ai fiumi di tutta Europa [4] o almeno ad alcuni di essi. Comunque, sia che fossero stranieri e giungessero in Europa allora per la prima volta, sia che ne fossero nativi e vi ritornassero [5], gli uomini recarono con sé una lingua triforme [6]. Alcuni dei popoli portatori di questa lingua ebbero in sorte la regione meridionale, altri la regione settentrionale dell'Europa; altri ancora, che ora chiamiamo Greci [7], occuparono parte dell'Europa e parte dell'Asia [8]. 2

Dall'unica lingua identica per tutti che avevano ricevuto nella confusione punitrice trassero in seguito origine diversi volgari, come mostreremo più avanti [9]. Infatti tutto il territorio che va dalle foci del Danubio, ossia dalle paludi della Meotide [10], fino ai confini occidentali dell'Inghilterra e ha come limite i confini della Francia e dell'Italia e l'Oceano [11] toccò a una sola lingua, anche se poi essa si divise in volgari 3

quinta generazione di Sem, 531 anni dopo il Diluvio), ma anche prima di narrare la costruzione della torre accenna (in 10, 5; 10, 20; 10, 31) a popoli con differenti lingue e territori (fatto che gli esegeti spiegano come una dislocazione cronologica del racconto: cfr. AG., *De civ. Dei*, XVI, 4, 129 e RABANO MAURO, *Comm. in Gen.*, II, 11). Se dunque la disseminazione del genere umano era già in corso prima di Babele e c'erano state cinque generazioni prima di tale evento, era possibile che i vari continenti fossero già abitati (cfr. AG., *De civ. Dei*, XVI, 10, 141, che sembra ammettere implicitamente tale situazione).

6. Cioè un'unica lingua che recava in germe la tripartizione descritta nei §§ 3-6.

7. Col termine *Greci*, Dante non indica soltanto gli abitanti della Grecia, ma, in modo un po' vago, tutti i popoli che gravitano intorno all'impero bizantino e alla chiesa orientale.

8. Il territorio occupato dai popoli che parlano l'*ydioma tripharium* è quello che veniva attribuito da una tradizione autorevole ai discendenti di Iafet: cfr. GIR., *Lib. Hebr. Quaest. in Gen.*, 10, 21, CC 72, p. 11 (spesso ripetuto nei commenti alla *Genesi*) e Is., *Etym.*, IX, 2, 37.

9. Cfr. *V. E.*, I, IX.

10. Cioè dal mar d'Azof. Era il confine orientale tradizionalmente assegnato all'Europa: cfr. per es. OROS., *Hist.*, *adv. pag.*, I, 2, 52 e Is., *Etym.*, XIV, 4, 3.

11. Secondo la geografia medievale, che riprendeva concezioni classiche, l'Oceano circondava le terre emerse (cfr. nota 2), delimitate dalle foci del Gange, da *Gades* (cfr. nota 3), dall'equatore e dal parallelo situato a 67° nord: cfr. *Par.*, IX, 84; *Ep.*, 11, 26.

unum obtinuit ydioma, licet postea per Sclavones[12], Ungaros[13], Teutonicos, Saxones[14], Anglicos[15] et alias nationes quamplures fuerit per diversa vulgaria dirivatum[16], hoc solo fere omnibus in signum eiusdem principii remanente, quod
4 quasi predicti omnes *iò*[17] affirmando respondent. Ab isto incipiens ydiomate, videlicet a finibus Ungarorum versus orientem, aliud occupavit totum quod ab inde vocatur Europa, nec non ulterius est protractum[18].

5 Totum vero quod in Europa restat ab istis tertium tenuit ydioma, licet nunc tripharium videatur: nam alii *oc*, alii *oil*[19], alii *sì* affirmando locuntur, ut puta Yspani[20] Franci et Latini. Signum autem quod ab uno eodemque ydiomate istarum trium gentium progrediantur vulgaria, in promptu est, quia multa per eadem vocabula nominare videntur, ut « Deum », « celum », « amorem », « mare », « terram », « est »,
6 « vivit », « moritur », « amat », alia fere omnia. Istorum vero proferentes *oc* meridionalis Europe tenent partem occidentalem, a Ianuensium finibus[21] incipientes. Qui autem *sì*

12. Con *Sclavones* Dante indica genericamente le popolazioni slave stanziate presso l'Adriatico.

13. Cioè gli abitanti del regno d'Ungheria, che confinava con i popoli precedentemente citati e che anzi dominava alcuni territori slavi: il *regnum Sclavoniae* e il *regnum Chroatiae et Dalmatiae*. Si noti che BRUNETTO, *Tres.*, I, 123, 13 elenca l'*Esclavonie* e l'*Hongrie* nello stesso ordine seguito da Dante.

14. Sono popoli germanici. Secondo il Marigo (p. 51, nota 19 della sua ed. del *V. E.*) sarebbero rispettivamente le popolazioni del sud, che parlavano l'*Hochdeutsch*, e quelle del nord che parlavano il *Niederdeutsch*. A sostegno di queste ipotesi egli cita un documento relativo al capitolo dell'ordine domenicano tenutosi a Besançon nel 1303, in cui compaiono una *Theotonia* (che dall'Austria e dalla Baviera si estendeva fino al Brabante) e una *Saxonia* (comprendente un territorio che dalla Turingia, dall'Assia e dalla Sassonia si spingeva fino all'Olanda). La genericità del contesto consiglia però una certa prudenza: cfr. nota 16.

15. L'affinità esistente fra tedesco e inglese è ricordata anche in *Conv.*, I, VI, 8.

16. Si noti come questa rassegna etnografica e la successiva indicazione del *signum* linguistico siano volutamente generiche e piene di cautela (cfr. le espressioni *per alias nationes quamplures; fere omnibus; quasi... omnes*). Pare che Dante cerchi di non impegnarsi troppo in una materia che gli doveva essere nota solo superficialmente. Alcuni particolari dell'elenco dei popoli « settentrionali » (cfr. § 2) sembrano altresì ricondurci a una tradizione geografica medievale che, seguendo nell'orientamento e nella disposizione dei paesi europei criteri assai diversi da quelli moderni, poneva la Germania a nord-est della Francia, la penisola balcanica a nord dell'Italia (cfr. nota 22) e l'Ungheria a nord-ovest degli Schiavoni. Ciò

diversi diramandosi fra Schiavoni [12], Ungheresi [13], Teutoni, Sassoni [14], Inglesi [15] e parecchie altre nazioni [16]. Come segno di questa identità iniziale rimane a quasi tutti questi volgari soltanto il fatto che pressoché tutti i popoli predetti rispondono affermativamente *iò* [17]. Da questa lingua in poi, cioè dai confini dell'Ungheria verso Oriente, tutto il territorio che partendo di lì prende il nome di Europa fu occupato da un'altra lingua, che si estese anche oltre l'Europa [18]. 4

Tutta la restante parte dell'Europa fu occupata da una terza lingua, che era unica, anche se ora appare triforme: infatti alcuni per affermare dicono *oc*, altri *oil* [19], altri *sì*, come fanno per esempio Ispani [20], Francesi e Italiani. L'identità dei vocaboli indicanti molti concetti (come « Dio », « cielo », « amore », « mare », « terra », « è », « vive », « muore », « ama », e quasi tutto il resto) è però segno palese che i volgari di questi tre popoli provengono da un'unica e medesima lingua. Fra queste popolazioni, quelle che dicono *oc* occupano la parte occidentale dell'Europa meridionale, a partire dai confini del territorio dei Genovesi [21]. Quelle che dicono 5 6

darebbe all'esposizione dantesca un andamento est-ovest e spiegherebbe l'inclusione della Francia nell'Europa meridionale (ma al § 6 essa è considerata semplicemente orientale rispetto agli *Alamanni*) e della Germania e degli *Sclavones* nell'Europa settentrionale.

17. È l'avverbio affermativo germanico *ja*, qui attestato però come *jo*. Per spiegare tale forma, che peraltro è documentata in alcuni testi antichi, si è pensato a una derivazione austriaca e alamannica. Sarà tuttavia bene ricordare che le conoscenze di Dante su questo punto sono assai approssimative, come traspare dall'inclusione nella medesima famiglia linguistica dei Tedeschi, degli *Sclavones* e degli *Ungari* (è stato altresì notato, per spiegare questa confusione, che nell'università di Bologna Schiavoni e Ungheresi appartenevano alla *natio* teutonica, che in ungherese esiste l'avverbio *jo* « bene » e che fra le popolazioni slave confinanti col Veneto è diffuso come affermazione *ja*).

18. Cioè i Greci che occuparono anche una parte dell'Asia: cfr. § 2 e nota 7.

19. Sono gli avverbi affermativi rispettivamente del provenzale e del francese antico.

20. A quanto si ricava da *V. E.*, II, XII, 3, Dante chiama comprensivamente *Yspani* tutti coloro che usano la lingua d'*oc*.

21. Il confine occidentale della Marca Genovese era Turbìa, oggi La Turbie, presso Nizza: cfr. *Purg.*, III, 49. Esso è il limite orientale di un'area linguistica non ben definita (manca infatti un confine occidentale), che, oltre a comprendere i *Provinciales* (citati alla fine di questo paragrafo), poteva forse estendersi fino alla Catalogna, linguisticamente e culturalmente affine. Tale ipotesi, peraltro indimostrabile, potrebbe forse spiegare in parte la scelta del termine *Yspani* del § 5 (cfr. anche la nota 20).

dicunt a predictis finibus orientalem tenent [22], videlicet usque ad promuntorium illud Ytalie [23] qua sinus Adriatici maris incipit, et Siciliam [24]. Sed loquentes *oil* quodam modo septentrionales [25] sunt respectu istorum: nam ab oriente Alamannos [26] habent et ab occidente et septentrione anglico mari vallati sunt et montibus Aragonie [27] terminati; a meridie quoque Provincialibus et Apenini devexione [28] clauduntur.

IX

1 Nos autem nunc oportet quam habemus rationem periclitari [1], cum inquirere intendamus de hiis in quibus nullius autoritate fulcimur, hoc est de unius eiusdemque a principio ydiomatis, variatione secuta. Et quia per notiora itinera

22. Cioè i popoli del «sì» si estendono ad est a partire da La Turbie. In questa affermazione è forse possibile cogliere un'eco della tradizione geografica e cartografica medievale che orientava l'Italia da ovest ad est (e non da nord-ovest a sud-est come nelle attuali carte), in posizione più o meno orizzontale, con a nord il mare Adriatico e a sud il mar Tirreno. Si noti tuttavia che in questo passo le indicazioni geografiche sono molto semplificate e ridotte ai quattro punti cardinali: cfr. nota 25.

23. L'identificazione di *promuntorium Ytalie* è discussa. Taluni ritengono che sia la penisola salentina (e il Capo d'Otranto), altri l'estremità della Calabria (e la città di Catona), altri ancora la penisola istriana (e il Capo Promontore). Le prime due proposte sono le più suggestive, sia perché si adattano bene alle nozioni geografiche medievali (cfr. nota precedente), sia perché entrambe presentano interessanti riscontri (per Otranto cfr. BRUNETTO, *Tres.*, I, 123, 8, ed. Chabaille; per l'estremità della Calabria cfr. *Par.*, VIII, 62). Alla base dell'espressione un po' ridondante *sinus Adriatici maris* sta forse la formula *sinus Adriaticus*, attestata da un'autorevole tradizione (che poteva vantare, fra gli altri, OROS., *Hist. adv. pag.*, I, 2, 61). Essa indicava l'Adriatico nella sua accezione moderna, in contrapposizione al *mare Adriaticum*, che designava lo Ionio o il complesso dei mari Adriatico e Ionio. In tal caso il *promuntorium* sarebbe decisamente la penisola salentina. Si noti però che in *V. E.*, I, X, 4 l'Adriatico è chiamato *Adriaticum* (*mare*).

24. La Sicilia, che per Dante non è necessariamente una regione italiana, ma piuttosto è *socianda* all'Italia (cfr. *V. E.*, I, X, 5), rappresenta un ulteriore allargamento della lingua del *sì*.

25. Le indicazioni geografiche sono anche qui volutamente approssimative (si noti l'uso del *quodam modo*) e riferite soltanto ai quattro punti cardinali: i *loquentes oil* sono perciò situati a nord, piuttosto che a nord-ovest, dell'Italia.

26. È probabile che col nome di *Alamanni* vengano qui indicati non tanto le popolazioni della Svevia e delle regioni vicine, quanto invece i popoli dell'impero Germanico in generale: cfr. *V. E.*, I, XVIII, 5, in cui

sì ne tengono la parte orientale [22], cioè fino a quel promontorio dell'Italia da cui inizia l'insenatura del Mare Adriatico [23], e fino alla Sicilia [24]. Quelli invece che dicono *oil* sono in certo modo a settentrione rispetto a costoro [25]: a oriente hanno infatti i Tedeschi [26], a occidente e a settentrione sono circondati dal mare d'Inghilterra e chiusi dai monti dell'Aragona [27], a mezzogiorno sono cinti dai Provenzali e dal declivio delle Alpi Pennine [28].

IX

1 Conviene ora mettere alla prova la ragione che possediamo [1]: intendiamo infatti indagare una questione in cui non siamo sostenuti dall'autorità di alcuno, e cioè il successivo variare di una lingua che era inizialmente unica e identica per tutti. E poiché si procede più sicuramente e più

si parla del *rex Alamannie*, e BRUNETTO, *Tres.*, I, 123, 20. Per i rapporti con la tradizione orosiana cfr. nota seguente.

27. L'*anglicum mare* è probabilmente quell'*Oceanus Britannicus* che secondo talune nozioni geografiche medievali si estendeva dalla Manica al Golfo di Guascogna. I *montes Aragonie* sono forse identificabili con i Pirenei (o con una sezione di essi), che in alcune carte medievali avevano un andamento nord-sud e potevano quindi costituire il confine occidentale della *langue d'oil*. In tutta questa descrizione è forse possibile intravvedere la presenza di una tradizione che fa capo ad OROSIO, *Hist. adv. pag.*, I, 2, 63: *Gallia Belgica habet ab oriente limitem fluminis Rheni et Germaniam* (cfr. gli *Alamanni*), *ab euro Alpes Poeninas* (cfr. nota seguente), *a meridie provinciam Narbonensem* (cfr. i *Provinciales*), *ab occasu provinciam Lugdunensem, a circio oceanum Britannicum* (cfr. il *mare anglicum*), *a septentrione Britanniam insulam.*

28. L'identificazione della *devexio Apenini* è assai controversa. Questa espressione, che formalmente pare derivare da LUCANO, *Phars.*, II, 429 (passo citato in *V. E.*, I, X, 4), indica infatti, secondo alcuni, il declivio delle Alpi Pennine (probabilmente intese in senso più lato dell'attuale), secondo altri, invece, il punto (o la curva) in cui l'Appennino si stacca dalle Alpi (in talune carte medievali tale punto era posto assai più a Nord di quanto lo sia attualmente e il distacco avveniva con un angolo molto netto). La nostra traduzione si attiene alla prima interpretazione, che si fonda sull'uso generico, proprio del Medioevo, del termine *Appenninus* (in partic. *Alpes Appenninae* o *Appenninus* possono equivalere a *Alpes Poeninae* e designano talora tratti più o meno ampi delle Alpi orientali: cfr. *Inf.*, XX, 65) e che offre un interessante riscontro col testo di Orosio citato alla nota 26.

1. La cultura medievale, e specialmente la tradizione filosofica scolastica, conosce due strumenti di ricerca: l'*autoritas*, cioè il principio di autorità, fondato su testi di indiscussa veridicità, e la *ratio*. Quest'ultima deve interpretare le *autoritates* ed eventualmente supplire alla loro mancanza.

salubrius breviusque transitur [2], per illud tantum quod nobis est ydioma pergamus, alia desinentes: nam quod in uno est rationale, videtur in aliis esse causa [3].

2 Est igitur super quod gradimur ydioma tractando triphارium, ut superius dictum est [4]: nam alii *oc*, alii *sì*, alii vero dicunt *oil*. Et quod unum fuerit a principio confusionis (quod prius probandum est) apparet, quia convenimus in vocabulis multis, velut eloquentes doctores ostendunt: que quidem convenientia ipsi confusioni repugnat, que ruit ce-
3 litus in edificatione Babel [5]. Trilingues ergo doctores in multis conveniunt, et maxime in hoc vocabulo quod est « amor ». Gerardus de Brunel:

Si·m sentis fezelz amics,
per ver encusera amor [6];

Rex Navarre:

De fin amor si vient sen et bonté [7];

2. L'immagine è topica e compare anche in altri trattati: cfr. MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars vers.*, prol. 6. Il concetto qui espresso sembra invece riconducibile alla dottrina aristotelica secondo cui la conoscenza deve procedere da ciò che è più noto a ciò che è meno noto: cfr. *Conv.*, II, I, 13, che cita ARIST., *Phys.*, I, 1, 184a 16-21.

3. Il testo non è del tutto soddisfacente e, conseguentemente, la traduzione qui proposta è soltanto probabile. La correzione del Rajna, accettata dal Marigo nella sua edizione, *quod in uno est, rationali videtur ⟨et⟩ in aliis esse causa*, non è risolutiva; anche la lezione dei codici, mantenuta nell'edizione del Mengaldo, non è tuttavia del tutto perspicua né priva di difficoltà. Per interpretare questa difficile frase (che formalmente riecheggia assiomi scolastici: cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 2, a. 3 c) giova osservare la polisemia che il termine *ratio* assume in questo capitolo, in cui al § 1 significa « facoltà di ragionare » e al § 5 corrisponde a *causa* (filosoficamente la *ratio* è *definitio rei*, cioè dichiarazione dell'essenza di una cosa, e può essere quindi causa in quanto essenza della specie). Se avviciniamo pertanto a questa seconda accezione di *ratio* il nostro *rationalis*, possiamo parafrasare il passo così: *quod est de ratione unius, videtur in aliis esse causa*. Avremmo così un'enunciazione del principio della similarità delle cause nelle specie di uno stesso genere (cfr. per es. TOM., *S. contra gent.*, II, 91, 1774: *omne quod est de ratione generis, oportet de ratione speciei esse*). Resta però il fatto che questo senso di *rationalis* non è altrimenti attestato nel latino di Dante.

4. Cfr. *V. E.*, I, VIII, 5.

rapidamente per le vie meglio conosciute [2], proseguiamo con quella lingua che è nostra, lasciando le altre: infatti quella che è la ragione dei fenomeni di una lingua, assume evidentemente il valore di causa per le altre [3].

2 La lingua su cui procede la nostra trattazione è dunque, come si è detto prima [4], triforme, in quanto alcuni dicono *oc*, altri *sì*, altri invece *oil*. L'unità della lingua all'inizio della confusione (è questo infatti che si deve provare prima di tutto) appare peraltro chiara, perché, come mostrano eloquenti maestri, su molti vocaboli esiste concordanza, e tale concordanza contrasta con la stessa confusione che si abbatté dal cielo durante la costruzione di Babele [5]. 3 I maestri delle tre lingue concordano dunque su molti vocaboli e soprattutto sul vocabolo che significa «amore». Si confrontino Giraut de Bornelh:

> Si·m sentis fezelz amics,
> per ver encusera amor [6];

il re di Navarra:

> De fin amor si vient sen et bonté [7];

5. Se infatti tre lingue presentano punti di contatto fra loro, la divergenza fra gli *ydiomata* originati dalla confusione babelica non è più così assoluta da provocare l'incomunicabilità fra gli uomini: ne consegue perciò che in principio tali lingue costituivano un solo *ydioma*. Questo ragionamento di Dante non è però logicamente ineccepibile: l'iniziale unità, cui egli fa riferimento, è infatti quella fra l'originaria lingua «germanica», l'originaria lingua «romanza» e il «greco» (che infatti al tempo di Babele costituiscono una sola lingua: cfr. *V. E.*, I, VIII, 2), e non quella fra italiano, provenzale e francese (che sono posteriori a Babele).

6. Sono, con qualche variante, i primi versi di una canzone (ed. Kolsen vol. I, p. 148, n. 27) di Giraut de Bornelh: *Si·m sentis fizels amics, / per ver encuzer'Amor*, «se mi sentissi un fedele amico, certo accuserei Amore». Giraut è un trovatore provenzale, nato a Excideuil, in Dordogna, e fiorito nella seconda metà del XII secolo: ci restano di lui un'ottantina di componimenti poetici. Dante mostra di avere un'alta stima di questo poeta, che menziona più volte: cfr. *V. E.*, II, II, 8; II, V, 4; II, VI, 6; *Purg.*, XXVI, 119-120.

7. *De fin amor si vient sen et bonté*, citato anche in *V. E.*, II, V, 4, è una variante di *De bone amor se vient seance et bonté*, «da sincero amore procedono saggezza e bontà», primo verso di una canzone (ed. Wallensköld, p. 16, n. 6) di Thibaut IV, conte di Champagne e di Brie, re di Navarra. Questo personaggio (nato a Troyes nel 1201 e morto a Pamplona nel 1253) fu, oltre che uomo politico e mecenate, uno dei principali trovieri francesi.

Dominus Guido Guinizelli:

> Né fe' amor prima che gentil core,
> né gentil ⟨cor⟩ prima che amor, natura [8].

4 Quare autem tripharie principalius variatum sit, investigemus; et quare quelibet istarum variationum in se ipsa variatur, puta dextre Ytalie locutio ab ea que est sinistre [9]: nam aliter Paduani et aliter Pisani locuntur; et quare vicinius habitantes adhuc discrepant in loquendo, ut Mediolanenses et Veronenses, Romani et Florentini, nec non convenientes in eodem genere gentis, ut Neapoletani et Caetani, Ravennates et Faventini [10], et, quod mirabilius est, sub eadem civilitate morantes, ut Bononienses Burgi Sancti Fe-
5 licis et Bononienses Strate Maioris [11]. Hec omnes differentie atque sermonum varietates quid accidant, una eademque ratione patebit.

6 Dicimus ergo quod nullus effectus superat suam causam, in quantum effectus est, quia nil potest efficere quod non est [12]. Cum igitur omnis nostra loquela — preter illam homini primo concreatam a Deo [13] — sit a nostro beneplacito [14] reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal [15], nec durabilis nec continua esse potest [16],

8. Sono, con alcune varianti, i versi 3-4 della canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore* (CONTINI, 1960, II, p. 460), che nelle edizioni moderne compaiono secondo la lezione: *Né fe' amor anti che gentil core, / né gentil core anti ch'amor, natura.* Guido Guinizzelli (nato a Bologna verso il 1235 e morto a Monselice nel 1276) è uno dei più illustri predecessori di Dante. Quest'ultimo lo cita frequentemente nel *V. E.* (cfr. I, XV, 6; II, V, 4; II, VI, 6; II, XII, 6) e lo ricorda con stima in *V. N.*, XX, 3; *Conv.*, IV, XX, 7; *Purg.*, XXVI, 91-132 e XI, 97-98. La canzone *Al cor gentil* è menzionata anche in *V. E.*, II, V, 4 e in *Conv.*, IV, XX, 7.

9. Per la bipartizione dell'Italia cfr. *V. E.*, I, X, 4 e nota 15.

10. Napoli e Gaeta rientrano non solo in quella che Dante definisce la parte destra dell'*Apulia* (cfr. *V. E.*, I, X, 5 e nota 18), ma anche nell'antica ragione augustea della Campania. Ravenna e Faenza fanno parte della Romagna (cfr. *V. E.*, I, XIV, 2-3).

11. Erano due quartieri di Bologna, posti rispettivamente nella parte occidentale e nella parte centro-orientale della città, lungo la direttrice della via Emilia, nel suo tratto urbano. Analoghe osservazioni sulla variabilità della lingua all'interno di una stessa città si trovano in RESTORO D'AREZZO, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, a cura di Morino, II, 7, 4, 24.

messer Guido Guinizzelli:

> Né fe' amor prima che gentil core,
> né gentil ⟨cor⟩ prima che amor, natura [8].

Ma indaghiamo perché questa lingua iniziale abbia subìto una triplice variazione, perché ciascuna delle varietà derivatene presenti a sua volta variazioni (per esempio il linguaggio della parte destra d'Italia e quello della sinistra [9]: infatti i Padovani parlano in un modo e i Pisani in un altro), perché anche gli abitanti di località piuttosto vicine (come Milanesi e Veronesi, Romani e Fiorentini), gli appartenenti per stirpe allo stesso popolo (come i Napoletani e gli abitanti di Gaeta, i Ravennati e i Faentini [10]) e, cosa anche più straordinaria, i membri di una stessa comunità civica (come i Bolognesi di Borgo San Felice e quelli di Strada Maggiore [11]) parlino in modo diverso. Apparirà altresì chiaro che un'unica ragione, e sempre la stessa, provoca queste differenze e variazioni delle lingue. 4 5

Noi affermiamo dunque che nessun effetto, in quanto effetto, è superiore alla sua causa, perché nulla può fare ciò che non è [12]. Ora, ogni nostro linguaggio — salvo quello concreato da Dio insieme col primo uomo [13] — è frutto di una ricostruzione avvenuta per nostro arbitrio [14], dopo quella confusione che altro non fu se non dimenticanza del linguaggio precedente; l'uomo però è il più instabile e mutevole degli esseri animati [15]: il linguaggio pertanto non può essere né durevole né continuo [16], ma, come le altre cose umane (usi e 6

12. Dottrina aristotelica (*An. post.*, I, 2, 72a 29-30), penetrata profondamente nella cultura del tempo di Dante: cfr. per es. TOM., *In lib. Post. An. Arist. expos.*, I, lect. 6, n. 56; *S. theol.*, II, 1, q. 51, a. 2, 3; *S. contra Gent.*, I, 43, 366. Il nostro autore ricorre più volte a questo principio: cfr. *Conv.*, II, IV, 14; *Mon.*, II, VI, 1.

13. Cfr. *V. E.*, I, VI, 4, e note 13 e 14. In *Par.*, XXVI, 124 segg. Dante non ammetterà più quest'eccezione alla legge dell'eterna mutevolezza del linguaggio.

14. *Beneplacitum* o *placitum*, «piacimento, libera volontà», è termine di uso comune nel Medioevo per indicare il carattere convenzionale e arbitrario del linguaggio cfr. *V. E.*, I, III, 3 e nota 12.

15. La mutevolezza della natura umana è concetto ben radicato in Dante: cfr. *Conv.*, IV, II, 6-7; *Par.*, V, 97-98; XXVI, 127-129.

16. Esso è infatti l'effetto della causa «uomo». Il linguaggio dipende dunque da quest'ultima, e se essa varia, muta necessariamente anch'esso,

sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus [17], per
7 locorum temporumque distantias variari oportet [18]. Nec dubitandum reor modo in eo quod diximus «temporum», sed potius opinamur tenendum: nam si alia nostra opera perscrutemur, multo magis discrepare videmur a vetustissimis concivibus nostris quam a coetaneis perlonginquis. Quapropter audacter testamur quod, si vetustissimi Papienses nunc resurgerent, sermone vario vel diverso cum
8 modernis Papiensibus loquerentur [19]. Nec aliter mirum videatur quod dicimus quam percipere iuvenem exoletum quem exolescere non videmus: nam que paulatim moventur, minime perpenduntur a nobis, et quanto longiora tempora variatio rei ad perpendi requirit, tanto rem illam stabiliorem
9 putamus. Non etenim ammiramur si extimationes hominum qui parum distant a brutis putant eandem civitatem sub invariabili semper civicasse sermone, cum sermonis variatio civitatis eiusdem non sine longissima temporum successione paulatim contingat, et hominum vita sit etiam, ipsa sua
10 natura, brevissima. Si ergo per eandem gentem sermo variatur, ut dictum est, successive per tempora, nec stare ullo modo potest, necesse est ut disiunctim abmotimque morantibus varie varietur, ceu varie variantur mores et habitus, qui nec natura nec consortio confirmantur [20], sed humanis beneplacitis localique congruitate [21] nascuntur.

secondo quanto stabilito dall'assioma citato all'inizio del paragrafo: cfr. nota 12. Per una formulazione più concisa cfr. *Par.*, XXVI, 127-129.

17. I termini *mores* e *habitus* compaiono più volte nel *V. E.*, sempre coordinati fra loro e sempre in connessione con la *locutio*: con quest'ultima essi definiscono l'àmbito in cui si esercita il *placitum* umano. Per il valore di questi termini cfr. *V. E.*, II, I, 5 e nota 12.

18. La nozione del mutare della lingua era già presente, per quanto in modo non sistematico, in taluni testi dell'antichità, largamente conosciuti nel Medioevo: cfr. per es. i cenni esistenti in Or., *Ep.*, II, 60-62 e 70-72; Is., *Etym.*, IX, 2, 38-39 (che dipende da Gir., *Lib. Heb. quaest. in Gen.*, 10, 21, CC 72, p. 11); Gir., *Comm. in Ep. ad Gal.*, II, 3, 429-430. Dante le attribuisce tuttavia un rilievo singolare, soprattutto in confronto con scritti del suo tempo.

19. Dante insiste particolarmente sul tempo come fattore di mutamento della lingua, forse perché esso non era immediatamente evidente ai suoi contemporanei. Cfr. il passo perfettamente analogo, di *Conv.*, I, V, 9, che, come questo del *V. E.*, pare dipendere da Restoro d'Arezzo, *op. cit.*, II, 7, 4, 25.

costumi per esempio [17]), varia necessariamente con la distanza nello spazio e nel tempo [18]. Quanto poi alla variazione «nel tempo» che abbiamo testé affermata, essa non può a mio avviso essere messa in dubbio; riteniamo anzi che la si debba accettare come certa, in base ad un attento esame di altre opere umane, che mostra come noi differiamo dai nostri più antichi concittadini più di quanto discordiamo dai nostri più lontani contemporanei. Abbiamo pertanto l'audacia di dichiarare che, se i più antichi abitanti di Pavia risorgessero ora, parlerebbero un linguaggio diverso o dissimile da quello dei moderni Pavesi [19]. Ciò che sosteniamo non sorprenda peraltro più di quanto stupisce constatare la crescita di un giovane divenuto adulto, senza vederla nel suo svolgimento: noi non abbiamo infatti la percezione di un movimento che avviene a poco a poco e consideriamo una cosa tanto più stabile quanto più tempo occorre per percepire il suo mutamento. Non ci meravigliamo pertanto se uomini poco diversi dalle bestie sono dell'opinione che la medesima città sia sempre esistita con una lingua invariabile: il variare della lingua di una medesima città non avviene infatti se non a poco a poco nel corso di una lunghissima successione di anni, e la vita umana è inoltre, per la sua stessa natura, brevissima. Se dunque, come si è detto, la lingua varia in uno stesso popolo col passare del tempo e non può in nessun modo rimanere fissa, in popolazioni che vivono separate e lontane essa deve necessariamente mutare in vario modo, come in vario modo mutano usi e costumi, che non ricevono stabilità dalla natura né dalla società [20], ma nascono come frutto dell'arbitrio degli uomini e in base a criteri di spazio [21].

7

8

9

10

20. Dante pare qui indicare l'azione stabilizzatrice svolta dalla società mediante la legge. Nella coppia *natura-consortium* si può forse cogliere un'eco lontana dell'antitesi φύσις-νόμος tipica della speculazione greca.

21. L'espressione appare un po' oscura. Il termine *congruitas*, in quanto astratto derivato da *congruus*, sembra significare «conformità», «corrispondenza», a meno di intenderlo nel senso medievale di «vicinanza» (attestato però solo nel IX secolo). Tale conformità si deve tuttavia interpretare (come si ricava dal § 11 di questo capitolo) come appartenenza a distinte aree geografiche, simili o diverse fra loro, e quindi, in ultima analisi, come vicinanza o lontananza.

11 Hinc moti sunt inventores gramatice facultatis [22]: que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversis temporibus atque locis [23]. Hec cum de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata, nulli singulari arbitrio videtur obnoxia, et per consequens nec variabilis esse potest [24]. Adinvenerunt ergo illam ne, propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis, vel nullo modo vel saltim imperfecte antiquorum actingeremus autoritates et gesta [25], sive illorum quos a nobis locorum diversitas facit esse diversos.

X

1 Tripharío nunc existente nostro ydiomate, ut superius dictum est, in comparatione sui ipsius, secundum quod trisonum factum est, cum tanta timiditate cunctamur librantes quod hanc vel istam vel illam partem in comparando preponere non audemus, nisi eo quo gramatice positores [1] inveniuntur accepisse « sic » adverbium affirmandi: quod quandam anterioritatem erogare videtur Ytalis, qui *sì* dicunt.

22. L'espressione *inventores gramatice facultatis* richiama nella forma formule tipiche della grammatica speculativa, che distingueva appunto fra *inventores grammaticae* e *impositores* (o *positores*) *grammaticae* (sintagma che comparirà in *V. E.*, I, X, 1), indicando con questi nomi rispettivamente i filosofi che stabiliscono i *prima principia grammaticae* e i grammatici veri e propri. Occorre tuttavia notare che in questa terminologia la *grammatica* non è, come in Dante, una *locutio*, ma la *scientia* che studia i princìpi e le norme generali che presiedono alla formazione di tutte le lingue. Come attesta la ripresa *que quidem gramatica*, *gramatica facultas* è una semplice perifrasi per *gramatica*. Formazioni analoghe sono attestate in testi retorici medievali: nel caso specifico cfr. Matthieu de Vendôme, *Ars vers.*, II, 29 e l'espressione « arte di gramatica » in *Conv.*, II, XII, 4. Per il concetto qui espresso cfr. Boezio di Dacia, *Modi sign.*, q. 5, ad 3, ed. Pinborg-Roos-Jensen, p. 25, righe 18-19: *propter tamen idiomata ab homine iam inventa et diversificata apud diversos, homini est necessaria grammatica.*

23. Viene qui enunciata limpidamente la principale caratteristica della « gramatica » (per il valore del termine cfr. *V. E.*, I, I, 3 e nota 16), che consiste appunto nell'immutabilità: cfr. *Conv.*, I, V, 8. È possibile che su questa formulazione influisca la speculazione dei filosofi modisti, che sostenevano con assoluto rigore l'unicità della *grammatica* (per il valore del termine cfr. nota precedente): cfr. per esempio Boezio di Dacia, *Modi sign.*, q. 4, ad 2, ed. Pinborg-Roos-Jensen, p. 20, righe 40-43: *dicendum quod grammatica apud omnes homines diversorum idiomatum una est quantum ad omnia essentialia principia et effectus essentiales et quantum ad regulas artis.*

24. L'artificialità della « gramatica », esplicitamente affermata in *V. E.*, I, I, 4, viene qui precisata come *inventio* sancita e garantita da un vero e

Da questa considerazione furono mossi gli inventori della lingua « gramaticale » — la qual « gramatica » [22] non è appunto altro che un genere di linguaggio inalterabile identico a se stesso in tempi e luoghi differenti [23]. Questa lingua, essendo stata fissata nelle sue regole dal comune consenso di molti popoli, non appare soggetta all'arbitrio del singolo: di conseguenza non può essere variabile [24]. Essa fu dunque scoperta per permetterci di attingere all'autorità e di conoscere le gesta [25] degli antichi o di chi è diverso da noi per la diversità dei luoghi: il variare della lingua che fluttua secondo l'arbitrio dei singoli lo impedirebbero altrimenti del tutto o lo consentirebbe almeno in modo imperfetto. 11

X

La nostra lingua è ora triforme, come si è detto prima, e noi proviamo tanto timore e tanta esitazione a soppesarla e a metterla a confronto con se stessa, nell'aspetto triplice che ha assunto, che non osiamo in questo confronto dare il primo posto a questa, a quella o a quell'altra parte, se non in quanto constatiamo che i fondatori della « gramatica » [1] hanno preso come avverbio affermativo *sic*: è chiaro infatti che questo conferisce una certa superiorità agli Italiani che dicono *sì*. 1

proprio patto fra popoli e persone diverse, patto che ha fissato per sempre le norme della lingua. Questa concezione intellettualistica non era estranea alla cultura del tempo di Dante: cfr. per es. EGIDIO COLONNA, *De regim. princ.*, II, II, 7 (*videntes... Philosophi nullum idioma vulgare esse completum et perfectum... invenerunt sibi quasi proprium idioma, quod dicitur latinum, vel idioma litterale: quod constituerunt adeo latum et copiosum, ut per ipsum possent omnes suos conceptus sufficienter exprimere*) e BOEZIO DI DACIA, *Modi sign.*, q. 1, ed. Pinborg-Roos-Jensen, p. 6, righe 34-35 (*ideo oportet grammaticae generationem fuisse per inventionem*).

25. Dante allude qui a due tipici elementi della cultura medievale. Le *autoritates* erano scritti di indiscussa veridicità che costituiscono la base di ogni speculazione filosofica o dottrinale: cfr. *Conv.*, IV, VI, 5. In esse erano comprese, oltre ai testi sacri, anche opere di scrittori antichi (in particolare di filosofi, poeti, grammatici). Il termine *gesta* indica invece la storia, intesa, secondo le concezioni medievali, in senso lato: cfr. *V. E.*, I, X, 2, nota 7.

1. Cioè della lingua convenzionale definita in *V. E.*, I, IX, 11, che nella fattispecie è il latino. Da questo passo si ricava chiaramente che l'idea di una derivazione dei volgari dal latino è affatto estranea a Dante, che sembra invece ammettere la presenza nel latino di elementi desunti dai volgari. Per il valore di *gramatice positores* cfr. *V. E.*, I, IX, 11, nota 22.

2 Quelibet enim partium largo testimonio se tuetur [2]. Allegat ergo pro se lingua *oil* quod propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem [3] quicquid redactum est sive inventum ad vulgare prosaycum [4], suum est: videlicet Biblia cum Troianorum Romanorumque gestibus compilata [5] et Arturi regis ambages pulcerrime [6] et quamplures alie ystorie ac doctrine [7]. Pro se vero argumentatur alia, scilicet *oc*, quod vulgares eloquentes in ea primitus poetati sunt [8] tanquam in perfectiori dulciorique loquela, ut puta Petrus de Alvernia [9] et alii antiquiores doctores. Tertia quoque, ⟨que⟩ Latinorum est, se duobus privilegiis actestatur preesse: primo quidem quod qui dulcius subtiliusque [10] poetati vulgariter sunt, hii familiares et domestici sui sunt, puta Cynus Pistoriensis [11] et amicus eius [12]; secundo quia magis videntur initi gramatice que comunis est [13], quod rationabiliter inspicientibus videtur gravissimum argumentum [14].

2. Metafora giudiziaria: cfr. *V. E.*, I, XIV, 8.

3. Opinione non rara al tempo di Dante: cfr. per es. BRUNETTO, *Tres.*, I, I, 7.

4. Cioè, come si ricava dagli esempi seguenti, sia esso compilazione, rifacimento, adattamento di materia già trattata, oppure opera originale.

5. Dante allude qui probabilmente ad opere come *Li fait des Romains* e la cosiddetta *Historie ancienne jusqu'à César*, che erano molto diffuse in Italia e spesso comparivano insieme nel medesimo codice.

6. Sono i romanzi del ciclo bretone di cui Dante conosceva almeno la *Mort Artu* (cfr. *Inf.*, XXXII, 61-62; *Conv.*, IV, XXVIII, 7-8), il *Lancelot* (cfr. *Inf.*, V, 127-137 e *Par.*, XVI, 14-15) e forse il *Roman de Tristan* (cfr. *Inf.*, V, 67). Il valore del termine *ambages* che designa tali romanzi appare incerto. Il vocabolo può infatti significare sia « discorso oscuro e contorto » sia « l'andare errando »: partendo da queste due accezioni gli interpreti hanno proposto traduzioni che variano da « fantasie » a « favole » a « peregrinazioni ». Si noti peraltro che un uso tecnico analogo a quello di Dante è attestato all'inizio del sec. XIV da RAYMOND DE BÉZIERES (citato da NOVATI, 1901, p. 281, nota 18): *vos igitur... qui tempus vestrum in narracionibus ambagicis, verbi gratia Lanceloti, Galvani consimilibusque consumitis...*

7. *Ystorie* sono, secondo un'accezione tecnica comune nel Medioevo, le opere che hanno per argomento fatti reali, ma remoti nel tempo (in tal senso sono « storie » sia la trattazione di Orosio sia il poema di Virgilio); *doctrine*, secondo un analogo uso tecnico, sono i trattati e le opere dottrinali e didattiche (e Dante avrà pensato specialmente al *Tresor* di Brunetto).

8. Quest'affermazione, come del resto quella relativa alla *langue d'oil* (cfr. nota 3), pare rispecchiare un luogo comune della cultura del tempo di Dante, spesso ribadito nei trattati retorici provenzali: cfr. per es. RAIMON

In effetti ciascuna delle tre parti presenta a sua difesa gran copia di testimonianze [2]. La lingua d'*oil* adduce il fatto che, per il suo carattere più facile e piacevole [3], le appartiene tutto ciò che è stato ideato in prosa volgare o ridotto in tale forma [4], come appunto la compilazione comprendente la Bibbia e i fatti dei Troiani e dei Romani [5], le bellissime avventure di re Artù [6] e parecchie altre storie e opere dottrinali [7]. L'altra, ossia la lingua d'*oc*, presenta a proprio favore questa circostanza: essa per prima, come linguaggio più perfetto e dolce, fu impiegata in poesia [8] da eloquenti scrittori volgari, quali Peire d'Alvernha e gli altri maestri più antichi [9]. La terza, quella degli Italiani, attesta invece la propria superiorità in base a due prerogative: primo, perché sono suoi amici e ministri coloro che più dolcemente e sottilmente [10] hanno composto poesie in volgare, come per esempio Cino da Pistoia [11] e il suo amico [12]; secondo, perché essi mostrano di poggiare più degli altri sulla «gramatica», che è lingua universale [13] — il che, per chi lo esamina razionalmente, appare un argomento fortissimo [14].

VIDAL, *Razos de trobar*, ed. Stengel, p. 70. Per il valore di *dulcis* cfr. nota 10. Per il significato di *poetari* cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7.

9. Peire d'Alverha è un trovatore di origine alverniate, di cui abbiamo notizie dal 1157 al 1170. Ci restano una ventina di componimenti attribuiti a lui. L'assegnare a lui e ad altri innominati *doctores* il primo posto nella cronologia dei poeti provenzali implica che Dante non conosca o escluda volutamente i trovatori appartenenti a generazioni anteriori (cfr. l'affermazione di *V. N.*, XXV, 4, secondo cui la poesia provenzale esiste da centocinquant'anni).

10. La terminologia qui usata è determinata dalle concezioni letterarie di Dante. Con *dulciter* viene indicata l'armonia e la «soavità» di lingua e stile, propria della poesia d'amore e caratteristica del *Dolce Stil Novo;* con *subtiliter* viene designata l'acutezza e la profondità proprie della poesia dottrinale: cfr. *Conv.*, IV, II, 13.

11. Cino, cioè Guittoncino dei Sigibuldi (o Sigisbuldi), giurista, nato nel 1270 (o qualche anno prima) e morto a Pistoia alla fine del 1336 o agli inizi del 1337, fu poeta e amico di Dante, che lo cita spesso (cfr. *V. E.*, I, XIII, 4; I, XVII, 3; II, II, 8; II, V, 4; II, VI, 6) e che gli dedica l'*Epistola* 3.

12. Cioè Dante stesso: espressione di modestia.

13. Grazie alla sua artificialità e convenzionalità la «gramatica» gode infatti di una maggiore universalità del volgare: cfr. *V. E.*, I, IX, 11 e nota 24.

14. Attenendosi maggiormente alle norme sintattiche, stilistiche e retoriche che regolano la *gramatica* (che nel caso specifico è il latino), gli scrittori che usano il volgare del *sì* conferiscono infatti maggior stabilità e dignità alla propria lingua.

3 Nos vero iudicium relinquentes in hoc et tractatum nostrum ad vulgare latium retrahentes, et receptas in se variationes dicere nec non illa invicem comparare conemur. 4 Dicimus ergo primo Latium bipartitum esse in dextrum et sinistrum [15]. Si quis autem querat de linea dividente, breviter respondemus esse iugum Apenini quod, ceu fistule culmen [16] hinc inde ad diversa stillicidia grundat aquas, ad alterna hinc inde litora per ymbricia longa distillat, ut Lucanus in secundo [17] describit: dextrum quoque latus Tyrenum mare 5 grundatorium habet, levum vero in Adriaticum cadit. Et dextri regiones sunt Apulia [18], sed non tota, Roma [19], Ducatus [20], Tuscia [21] et Ianuensis Marchia [22]; sinistri autem pars Apulie, Marchia Anconitana [23], Romandiola [24], Lombardia [25], Marchia Trivisiana [26] cum Venetiis. Forum Iulii vero et Ystria non nisi leve Ytalie esse possunt; nec insule Tyreni maris, videlicet Sicilia et Sardinia [27], non nisi dextre 6 Ytalie sunt, vel ad dextram Ytaliam sociande. In utroque

15. Questa divisione dell'Italia implica il testo di Lucano citato in seguito (cfr. nota 17) e riflette probabilmente concezioni geografiche e cartografiche medievali (per cui cfr. *V. E.*, I, VIII, 6 e nota 22). La distinzione fra *dextrum* e *levum latus* va riferita a un ipotetico osservatore situato sullo spartiacque dell'Appennino con le Alpi alle spalle, che avrebbe appunto a destra il mare Tirreno e a sinistra l'Adriatico.

16. Il testo non appare soddisfacente e pertanto la traduzione è piuttosto vaga. La correzione *fi⟨cti⟩le culmen* accettata nelle loro edizioni dal Rajna e dal Marigo non è convincente, sia perché paleograficamente poco fondata, sia perché il termine *fistula* « tubo, condotto per l'acqua » rientra genericamente nell'àmbito della metafora dantesca. Non è però chiaro il significato dell'espressione *fistule culmen*. Sembra infatti da escludere che Dante qui alluda a un acquedotto scoperto, perché l'immagine evocata è chiaramente quella di un tetto a due spioventi. Tenendo conto che Isidoro (*Etym.*, XV, 8, 4) definisce il *culmen* come la sommità del tetto e annovera fra le parti di un edificio la *fistula* (*Etym.*, XV, 8, 17), ingenerando l'impressione che si tratti di una grondaia, si può forse pensare che Dante volesse indicare con un'ardita brachilogia la sommità di un tetto con grondaia.

17. Cfr. Luc., *Phars.*, II, 396 segg.

18. Secondo un uso comune ai suoi tempi, Dante indica con *Apulia*, o col corrispondente italiano *Puglia* (cfr. *Inf.*, XXVIII, 9; *Purg.*, VII, 126), la parte del regno angioino dell'Italia meridionale che si stende a sud del Tronto e del Garigliano (cfr. *Par.*, VIII, 61-63), ad esclusione della Sicilia. Tale territorio è diviso dall'Appennino in un'*Apulia* di destra e in un'Apulia di sinistra, chiamata, forse per influenza della denominazione classica, *Calabria*.

19. Non si tratta evidentemente della sola città, ma di tutto il territorio circostante, comprendente parte dell'attuale Lazio.

20. È il ducato di Spoleto, comprendente, fra l'altro, Assisi e Rieti: cfr. Brunetto, *Tres.*, I, 123, 7. Questo territorio, dopo esser stato ducato

Evitiamo tuttavia di formulare un giudizio e, riconducendo la nostra trattazione al volgare italiano, cerchiamo invece di dire quali variazioni ha avuto e di confrontare fra loro queste variazioni. Affermiamo dunque anzitutto che l'Italia è divisa in due parti: la destra e la sinistra [15]. Se poi mi si chiede quale è la loro linea divisoria, rispondiamo in breve che essa è costituita dalla cresta dell'Appennino: questa cresta infatti, come il displuvio di un tetto [16] da cui l'acqua gronda da una parte e dall'altra per cadere in due direzioni opposte, fa scorrere per lunghi embrici le acque, che defluiscono da entrambi i lati verso l'uno o l'altro litorale, come dice Lucano nel secondo libro [17]. Il lato destro ha come bacino di raccolta il mar Tirreno, il sinistro invece cade nell'Adriatico. Le regioni del lato destro sono: l'Apulia (ma non tutta intera [18]), Roma [19], il Ducato [20], la Toscana [21], la Marca Genovese [22]. Le regioni del lato sinistro sono invece: parte dell'Apulia, la Marca Anconitana [23], la Romagna [24], la Lombardia [25], la Marca Trevigiana [26] con Venezia. Il Friuli e l'Istria devono necessariamente appartenere al lato sinistro d'Italia, mentre le isole del mar Tirreno, cioè la Sicilia e la Sardegna, non possono che appartenere al lato destro o esservi associate [27]. I linguaggi degli uomini di entrambi i lati d'Italia

3 4 5 6

longobardo, ducato franco e feudo imperiale, era governato ai tempi di Dante da rettori pontifici.

21. La *Tuscia* di Dante ha un'estensione maggiore dell'attuale Toscana, poiché comprende Perugia, Orvieto, Viterbo e Civita Castellana: cfr. *V. E.*, I, XIII, 3.

22. La *Januensis Marchia* si estendeva da Lerici a Turbìa (l'attuale La Turbie).

23. La Marca Anconitana si estendeva su un territorio più o meno equivalente alle attuali Marche: cfr. BRUNETTO, *Tres.*, I, 123, 7.

24. La *Romandiola* di Dante sembra avere un'estensione assai simile a quella dell'attuale Romagna (cfr. *Purg.*, XIV, 92), se si eccettua Ferrara, che viene inclusa nella Lombardia: cfr. *V. E.*, I, X, 7.

25. Conformemente alle concezioni medievali, la *Lombardia* dantesca è assai più estesa dell'omonima regione moderna: per quanto i suoi confini non siano ben definiti, sappiamo infatti che si estendeva a Ferrara, Piacenza, Modena, Reggio e Parma: cfr. *V. E.*, I, X, 7 e I, XV, 4.

26. La *Marchia Trevisiana* si estendeva a quasi tutto l'attuale Veneto, con esclusione di Venezia: cfr. *Par.*, IX, 26-27 e 43-44.

27. Secondo un'opinione diffusa nel Medioevo, la Sicilia e la Sardegna non sono considerate parte integrante del territorio italiano: cfr. BRUNETTO, *Tres.*, I, 123, 9.

quidem duorum laterum, et hiis que secuntur ad ea, lingue hominum variantur: ut lingua Siculorum cum Apulis, Apulorum cum Romanis, Romanorum cum Spoletanis, horum cum Tuscis, Tuscorum cum Ianuensibus, Ianuensium cum Sardis; nec non Calabrorum [28] cum Anconitanis, horum cum Romandiolis, Romandiolorum cum Lombardis, Lombardorum cum Trivisianis et Venetis, horum cum Aquilegiensibus [29], et istorum cum Ystrianis. De quo Latinorum neminem nobiscum dissentire putamus.

7 Quare adminus xiiii vulgaribus sola videtur Ytalia variari. Que adhuc omnia vulgaria in sese variantur, ut puta in Tuscia Senenses et Aretini, in Lombardia Ferrarenses [30] et Placentini; nec non in eadem civitate aliqualem variationem perpendimus, ut superius in capitulo inmediato [31] posuimus. Quapropter, si primas et secundarias et subsecundarias vulgaris Ytalie variationes calculare velimus, et in hoc minimo mundi angulo non solum ad millenam loquele variationem venire contigerit, sed etiam ad magis ultra.

XI

1 Quam multis varietatibus latio dissonante vulgari, decentiorem atque illustrem [1] Ytalie venemur loquelam; et ut nostre venationi pervium callem habere possimus, perplexos frutices atque sentes prius eiciamus de silva [2].

2 Sicut ergo Romani se cunctis preponendos existimant, in hac eradicatione sive discerptione non inmerito eos aliis preponamus, protestantes eosdem in nulla vulgaris eloquentie

28. Cioè degli *Apuli* di sinistra: cfr. nota 18.

29. Il patriarcato di Aquileia costituiva la parte politicamente e culturalmente più importante del Friuli.

30. Cfr. nota 25.

31. Cfr. *V. E.*, I, IX, 4 e nota 11.

1. Per la definizione del volgare illustre cfr. *V. E.*, I, XVII, 1-2 e note 1 e 2.

2. È la metafora della *venatio* (fondata su due differenti accezioni del verbo *venari*, che in senso proprio vale « cacciare » e in senso traslato « investigare, ricercare ») che percorre tutto questo primo libro (cfr., oltre al presente capitolo, *V. E.*, I, XIV, 1; I, XV, 7; I, XVI, 4) e trova il suo compimento in *V. E.*, I, XVI, 1, dove il volgare illustre è presentato come

(e delle regioni che ad essi si aggiungono) variano fra loro: per esempio, è diverso il linguaggio dei Siciliani e degli Apuli, quello degli Apuli e dei Romani, quello dei Romani e degli abitanti di Spoleto, quello di questi ultimi e dei Toscani, quello dei Toscani e dei Genovesi, quello dei Genovesi e dei Sardi; e ancora: quello dei Calabri [28] e degli Anconitani, quello degli Anconitani e dei Romagnoli, quello dei Romagnoli e dei Lombardi, quello dei Lombardi e quello dei Veneziani e dei Trevigiani, quello di questi ultimi e quello della gente di Aquileia [29], quello degli abitanti di Aquileia e degli Istriani. Su questo pensiamo che nessun Italiano dissenta da noi.

7 La sola Italia appare dunque differenziata in almeno quattordici volgari. Ora, anche questi volgari variano a loro volta (come, per esempio, i Senesi e gli Aretini in Toscana, i Ferraresi e i Piacentini in Lombardia [30]); abbiamo inoltre notato che nella stessa città esiste un certo mutamento, come si è stabilito nel capitolo precedente [31]. Pertanto, se volessimo contare le prime, seconde e ulteriori variazioni del volgare d'Italia, anche in questo piccolissimo angolo del mondo ci toccherebbe di giungere non solo a mille, ma anche a un numero maggiore di varietà linguistiche.

XI

1 Il volgare italiano risuona in mille varietà diverse: cerchiamo perciò il linguaggio più elegante d'Italia, quello illustre [1], e per avere sgombro il cammino in questa nostra caccia, eliminando prima dalla selva i cespugli intricati e i rovi [2].

2 I Romani ritengono di aver diritto al primo posto, davanti a tutti gli altri: non a torto pertanto in questo lavoro di sradicamento o estirpazione si dia loro la precedenza, dichiarando che in nessuna trattazione di eloquenza volgare

una *panthera*. L'estirpazione dei *perplexi frutices atque sentes* fornisce altresì un collegamento con la metafora del *paterfamilias* di *V. E.*, I, XVIII, 1, in cui compaiono espressioni molto simili (per la presenza di immagini affini in altri testi cfr. *V. E.*, I, XVIII, 1, nota 3. Qui si può inoltre ricordare VIRG., *Aen.*, 391-392).

ratione fore tangendos. Dicimus igitur Romanorum non vulgare, sed potius tristiloquium [3], ytalorum vulgarium omnium esse turpissimum; nec mirum, cum etiam morum habituumque [4] deformitate pre cunctis videantur fetere. Dicunt enim *Messure, quinto dici?* [5]

3 Post hos incolas Anconitane Marchie decerpamus, qui *Chignamente state siate* [6] locuntur: cum quibus et Spoletanos

4 abicimus. Nec pretereundum est quod in improperium istarum trium gentium cantiones quamplures invente sunt: inter quas unam vidimus recte atque perfecte ligatam, quam quidam Florentinus nomine Castra posuerat; incipiebat etenim

Una fermana scopai da Cascioli,
cita cita se 'n gìa 'n grande aina [7].

5 Post quos Mediolanenses atque Pergameos eorumque finitimos eruncemus, in quorum etiam improperium quendam cecinisse recolimus

Enter l'ora del vesper, ciò fu del mes d'ochiover [8].

6 Post hos Aquilegienses et Ystrianos [9] cribremus [10], qui *Ces fas-tu* [11]? crudeliter accentuando eructuant. Cumque hiis

3. *Tristiloquium* significa, etimologicamente, *triste eloquium* « lingua squallida »; cfr. l'uso di *turpiloquium* in *V. E.*, I, XIII, 4.

4. Per il significato di *mores et habitus V. E.*, II, I, 5 e nota 12.

5. « Che cosa dici, signore? ». Gli elementi dialettali sono l'impiego del *tu*, invece del *voi*, con persone di alto rango e l'uso di *quinto*, vocabolo di area centrale. *Messure*, è probabilmente una ipercaratterizzazione consistente nell'estendere al singolare (che sarebbe normalmente *messore*) la forma del plur. *messuri*.

6. Il breve *exemplum* non è completamente perspicuo: sembra tuttavia una frase simile a « come state? », in cui l'elemento caratterizzante è l'avverbio *chignamente* di area centrale.

7. « Incontrai una Fermana [cioè una donna del comitato di Fermo, nelle Marche] presso Cascioli: se ne andava svelta svelta, in gran fretta ». È, con qualche variante, il primo verso della canzone: *Una fermana iscoppai da Cascioli: cetto cetto sa gia in grand'aina* (Contini, 1960, I, p. 915), attribuita dal Vaticano 3793 a un « messer Osmano » (probabilmente in séguito all'arbitraria identificazione dell'autore di questo componimento col protagonista della vicenda narrata, che sarà stato un fittizio personaggio di Osimo, nelle Marche). I tratti dialettali sono *cita* e *aina*, termini di area centrale, e verosimilmente anche *scopai*, per cui esisterebbero un riscontro nell'antico dialetto di Spoleto (cfr. *V. E.*, a cura di Rajna, pp. 59-60, nota 4) e probabili esiti nel marchigiano moderno.

si dovrà far riferimento a loro. Affermiamo dunque che il volgare dei Romani (non volgare anzi, ma piuttosto squallida parlata [3]) è il più brutto dei volgari italiani — il che non è strano, perché anche nei loro brutti usi e costumi [4] i Romani appaiono più lerci di tutti gli altri popoli. Essi dicono: *Messure quinto dici?* [5]

3 Strappiamo poi via gli abitanti della Marca d'Ancona, che dicono: *Chignamente state siate* [6], e insieme con loro eliminiamo anche gli abitanti di Spoleto. 4 Non bisogna dimenticare a questo punto che per schernire questi tre popoli sono state composte parecchie canzoni. Fra queste ne abbiamo vista una costruita perfettamente secondo tutte le regole: ne era autore un fiorentino di nome Castra e iniziava così:

> Una fermana scopai da Cascioli,
> cita cita se 'n gìa 'n grande aina [7].

5 Togliamo poi via i Milanesi, i Bergamaschi e i loro vicini. Anche in questo caso ricordiamo che qualcuno per schernirli cantò:

> Enter l'ora del vesper, ciò fu del mes d'ochiover [8].

6 Scartiamo [10] poi la gente di Aquileia e dell'Istria [9], che dice, pronunciando crudamente le parole: *Ces fas-tu?* [11]. E con

8. « Nell'ora del vespro, ciò avvenne nel mese d'ottobre ». Si tratta di un verso alessandrino appartenente a un componimento perduto. La patina dialettale è data, oltre che dall'abbondanza dei troncamenti (*enter, vesper, mes, ochiover*), dai termini *enter* (cfr. *inter* attestato in alcuni antichi dialetti settentrionali) e *ochiover* (dove è tuttavia incerto se *-ch-* indichi realmente l'esito lombardo in *c* palatale del nesso latino *-ct-* di *October*; in questo caso la grafia sarebbe non tanto quella dell'antico milanese, che indicava tale suono con *g*, quanto quella di dialetti lombardi orientali, come il bergamasco). Si noti infine l'espressione *ciò fu* (forma toscanizzata di *zò fo*) seguìta da un complemento di tempo, che trova significativi riscontri in alcuni poemetti didattici settentrionali.

9. Friulani e Istriani, contrariamente a quanto detto in *V. E.*, I, X, 6, sono riuniti da un unico *exemplum*.

10. Alla metafora della *venatio* si sostituisce quella del grano da spulare; cfr. *V. E.*, I, XII, 1 e nota 1.

11. « Che fai? ». La coloritura dialettale è data dalla forma interrogativa *fas-tu* (con conservazione della *s* finale nella seconda persona singolare del verbo e uso del pronome personale enclitico) e dal pronome *ces*, in cui è riconoscibile la normale forma friulana *ce* (caratterizzata dall'esito palatale del latino *qu-*) con l'aggiunta di una *s* finale per ipercaratterizzazione.

montaninas omnes et rusticanas loquelas [12] eicimus, que semper mediastinis [13] civibus accentus enormitate dissonare videntur, ut Casentinenses et Fractenses [14].

7 Sardos etiam, qui non Latii sunt sed Latiis associandi videntur [15], eiciamus, quoniam soli sine proprio vulgari esse videntur, gramaticam [16] tanquam simie homines imitantes: nam *domus nova* et *dominus meus* [17] locuntur.

XII

1 Exaceratis quodam modo vulgaribus ytalis [1], inter ea que remanserunt in cribro comparationem facientes honorabilius atque honorificentius [2] breviter seligamus.

2 Et primo de siciliano examinemus ingenium [3]: nam videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere, eo quod quicquid poetantur [4] Ytali sicilianum vocatur [5]; et eo quod perplures doctores indigenas invenimus graviter [6] cecinisse, puta in cantionibus illis

Ancor che l'aigua per lo foco lassi,

et

Amor, che lungiamente m'hai menato [7].

12. Per l'opposizione campagna-città cfr. *V. E.*, I, XVII, 3, nota 7.

13. Per il valore di *mediastinus* cfr. *V. E.*, I, XV, 6 e nota 20.

14. Il Casentino è la regione del bacino superiore dell'Arno. Più difficile è invece identificare Fratta, per la frequenza di questo toponimo: alcuni interpreti hanno proposto Fratta di Valle Tiberina (chiamata ora Umbertide), altri invece Fratta di Romagna.

15. Cfr. *V. E.*, I, X, 5.

16. Cioè il latino: cfr. *V. E.*, I, I, 3 e nota 16.

17. « La casa nuova » e « il mio signore ». Queste due espressioni sono caratterizzate lessicalmente dalla presenza di vocaboli che appaiono come meri calchi del latino e morfologicamente dalla conservazione della desinenza *-us*, che qui è tuttavia una ipercaratterizzazione dantesca (le forme sarde corrette sarebbero *domo* e *donnu*).

1. La metafora della spulatura del grano è di origine scritturale (cfr. *Luc.*, 3, 17) e compare anche in *Conv.*, I, V, 1.

2. Per un analogo concetto sviluppato mediante i termini *illuminans-illuminantus* cfr. *V. E.*, I, XVII, 2 e note 2 e 3.

loro eliminiamo anche ogni parlata montana e campagnola [12]: tali parlate hanno infatti un modo di accentare abnorme e appaiono perciò sempre discordanti dalla lingua degli abitanti del centro della città [13], come avviene appunto per le popolazioni del Casentino e di Fratta [14].

Eliminiamo anche i Sardi (che non sono Italiani, ma sembrano accomunabili agli Italiani [15]) perché essi soli appaiono privi di un volgare loro proprio e imitano la « gramatica » [16] come le scimmie imitano gli uomini: dicono infatti *domus nova* e *dominus meus* [17]. 7

XII

Abbiamo, per così dire, tolto la pula ai volgari italiani [1]: facciamo ora un confronto fra quelli che sono rimasti nel vaglio e scegliamo rapidamente il volgare più onorevole e onorifico [2]. 1

Consideriamo [3] anzitutto il siciliano: vediamo infatti che questo volgare arroga a sé una fama superiore agli altri volgari, sia perché col nome di « siciliana » [5] viene indicata tutta la produzione poetica degli Italiani [4], sia perché troviamo che molti maestri nativi di Sicilia hanno composto poesia elevata [6], come le canzoni: 2

Ancor che l'aigua per lo foco lassi,

e

Amor, che lungiamente m'hai menato [7].

3. Per il significato di questa espressione cfr. *Purg.*, III, 56: *esaminava del cammin la mente.*

4. Per il valore di *poetari* cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7.

5. Quest'affermazione di Dante è confermata da Jofre de Foixà, *Regles de trobar*, ed. Li Gotti, p. 78, in cui, accanto al provenzale, al francese, al gallego e al catalano, viene menzionato come lingua d'arte il siciliano, intendendo con questo termine il volgare d'Italia.

6. Per il valore tecnico di *graviter*, cfr. *V. E.*, II, IV, 7-11 e nota 17.

7. *Ancor che l'aigua per lo foco lassi / la sua grande freddura* « sebbene l'acqua perda per il fuoco la sua grande freddezza » e *Amor, che lungiamente m'hai menato* « Amore, che lungamente m'hai condotto » sono i primi versi di due canzoni (rispettivamente Contini, 1960, I, pp. 107 e 104) di Guido delle Colonne, giudice della curia di Messina, di cui abbiamo notizie dal 1243 al 1280. Di questo poeta ci sono pervenute una canzonetta e quattro canzoni, di cui una dubbia. Il primo dei versi qui citati si trova anche in *V. E.*, II, VI, 6; il secondo compare nuovamente in *V. E.*, II, V, 4.

3 Sed hec fama trinacrie terre [8], si recte signum ad quod tendit inspiciamus, videtur tantum in obproprium ytalorum principum remansisse, qui non heroico more sed plebeio secuntur superbiam. 4 Siquidem illustres heroes [9], Fredericus Cesar et benegenitus eius Manfredus [10], nobilitatem ac rectitudinem sue forme [11] pandentes, donec fortuna permisit, humana secuti sunt, brutalia dedignantes [12]. Propter quod corde nobiles atque gratiarum dotati inherere tantorum principum maiestati conati sunt, ita ut eorum tempore quicquid excellentes animi Latinorum enitebantur primitus in tantorum coronatorum aula prodibat [13]; et quia regale solium erat Sicilia, factum est ut quicquid nostri predecessores vulgariter protulerunt, sicilianum vocetur: quod quidem retinemus et nos, nec posteri nostri permutare valebunt.

5 Racha, racha [14]! Quid nunc personat tuba novissimi Frederici, quid tintinabulum secundi Karoli, quid cornua Iohannis et Azonis marchionum potentum [15], quid aliorum magnatum tibie, nisi « Venite carnifices, venite altriplices, venite avaritie sectatores »?

6 Sed prestat ad propositum repedare quam frustra loqui. Et dicimus quod, si vulgare sicilianum accipere volumus secundum quod prodit a terrigenis mediocribus [16], ex ore

8. Cioè della Sicilia. Questa denominazione di origine classica compare anche in documenti medievali e particolarmente per designare il regno aragonese di Sicilia.

9. *Heros* è usato qui nell'accezione tipicamente medievale di « grand'uomo », attestata nei lessici e in particolare in UGUCCIONE (*baro, vir fortis et sapiens et potens, quasi vir herus*). Per una probabile influenza della speculazione aristotelico-tomistica cfr. nota 12.

10. Federico II di Svevia, imperatore del Sacro Romano Impero (Iesi 1194-Castello di Ferentino 1250), e Manfredi, re di Sicilia (1232-Benevento 1266). Questi due sovrani, per i quali Dante mostra rispetto e ammirazione, furono, oltre che politici insigni, uomini di cultura, poeti e mecenati. L'applicazione a Manfredi dell'epiteto *benegenitus* è una polemica rivendicazione della nobiltà di questo principe, figlio naturale, poi legittimato, di Federico II e Bianca Lancia. Su Federico II cfr. *Conv.*, IV, III, 6; IV, X, 3 segg.; *Inf.*, XIII, 58 segg.; X, 119; XXIII, 66; *Par.*, III, 120; su Manfredi cfr. *Purg.*, III, 103 segg.

11. Secondo una diffusa dottrina aristotelico-scolastica (cfr. per es. ARIST., *De an.*, II, 1, 412a 19-21; *Met.*, VII, 10, 13, 1035b 14-17; TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, I, lect. 10, n. 123) l'anima è qui considerata forma sostanziale del corpo: cfr. *Conv.*, III, VI, 12 e *Inf.*, XXVII, 73.

12. La *bestialitas* « disposizione d'animo bestiale », opposta proprio alla *virtus heroica*, è trattata da ARIST., *Eth. Nic.*, VII, 1, 1 segg., 1145a

Tuttavia, se osserviamo bene dove va a parare questa fama della Trinacria [8], vediamo che il suo permanere torna soltanto a vergogna dei principi italiani, che, dediti alla superbia, si comportano da plebei e non da grandi uomini. L'imperatore Federico e il suo nobile figlio Manfredi [10], che furono signori grandi e illustri [9], mostrarono l'elevatezza e la rettitudine della loro anima [11], dedicandosi, finché la fortuna lo permise, alle attività proprie dell'uomo e sdegnando quelle da bestie [12]. Fu per questo che chi era dotato di nobile cuore e ricco di doni divini cercò di star accanto alla maestà di tali principi; di conseguenza, tutto ciò che a quei tempi fu prodotto da Italiani di animo insigne, nacque prima di tutto nella reggia [13] di così grandi sovrani. La sede del trono regale era però in Sicilia, e perciò avvenne che tutta la produzione volgare dei nostri predecessori fosse chiamata «siciliana»: nome che noi conserviamo ancora e che neanche i posteri sapranno mutare. 3 4

Racha, racha [14]! Che dicono ora col loro suono la tromba dell'ultimo Federico, la campana di Carlo II, i corni dei potenti marchesi Giovanni e Azzo, i pifferi degli altri nobili [15]? Che dicono se non: «Venite, torturatori; venite, ipocriti; venite, seguaci dell'avarizia»? 5

Ma è meglio ritornare al nostro argomento invece che parlare invano. Affermiamo dunque che, se vogliamo intendere per volgare siciliano quello che esce dalla bocca del siciliano medio [16] (e pare che su questo appunto si debba fondare 6

15 segg. e da Tom., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, VII, lect. 1, n. 1298-1299.

13. Si affaccia qui il concetto di *vulgare aulicum*, svolto in *V. E.*, I, XVIII, 2: cfr. ivi, nota 4.

14. Parola di disprezzo di origine scritturale: cfr. *Matth.*, 5, 22.

15. Si tratta rispettivamente di: Federico II d'Aragona, re di Sicilia (1272-1337), ricordato con biasimo anche in *Conv.*, IV, VI, 20; *Purg.*, VII, 119; *Par.*, XIX, 130-135; XX, 62-63; Carlo II d'Angiò, detto lo Zoppo, re di Sicilia (1248-1309), menzionato negativamente in *Conv.*, IV, VI, 20; *Purg.*, VII, 126; XX, 79-81; *Par.*, VI, 106-108; XIX, 127-129; XX, 62-63; Giovanni I di Monferrato (morto nel 1305), cui si allude in *Purg.*, VII, 134-136; Azzo VIII d'Este (morto nel 1308), bollato in *Inf.*, XII, 111-112; *Purg.*, V, 77-78; XX, 79-81, nonché in *V. E.*, II, VI, 4.

16. Per la sua opposizione al successivo *primoris*, applicato ai poeti della curia, l'aggettivo *mediocris* pare qui significare «di media levatura». A questa accezione non è tuttavia estranea una sfumatura retorica deri-

quorum iudicium eliciendum videtur, prelationis honore minime dignum est, quia non sine quodam tempore profertur; ut puta ibi:

Tragemi d'este focora se t'este a bolontate [17].

Si autem ipsum accipere volumus secundum quod ab ore primorum Siculorum emanat, ut in preallegatis cantionibus [18] perpendi potest, nichil differt ab illo quod laudabilissimum est, sicut inferius ostendemus [19].

7 Apuli [20] quoque vel sui acerbitate [21] vel finitimorum suorum contiguitate, qui Romani et Marchiani sunt [22], turpiter barbarizant [23]: dicunt enim

Bòlzera che chiangesse lo quatraro [24].

8 Sed quamvis terrigene Apuli loquantur obscene comuniter, prefulgentes eorum quidam polite locuti sunt, vocabula curialiora [25] in suis cantionibus compilantes, ut manifeste apparet eorum dicta perspicientibus, ut puta

Madonna, dir vi voglio [26],

et

Per fino amore vo sì letamente [27].

vata dalla tradizionale classificazione degli stili, per cui cfr. *V. E.*, II, IV, 6 e nota 14.

17. «Toglimi da queste fiamme se ti aggrada»: è il terzo verso del contrasto di Cielo d'Alcamo, composto fra 1231 e 1250 (Contini, 1960, I, p. 177). L'impressione di pronuncia strascicata è data qui dalla parola sdrucciola con cui termina il primo emistichio di ciascun verso (per es. *fòcora*), e da forme come *tragemi* ed *este*, corrispondente meridionale e toscano occidentale di *è* (ma si osservi che i due ultimi termini non sono del tutto ignoti neppure al vocabolario di Dante). Altri tratti caratterizzanti sono il plurale in *-ora* di *focora* «fuochi» e il betacismo, tipicamente meridionale, di *bolontate* «volontà». Si noti infine il bisticcio fra *este* «queste» e *este* «è».

18. Cfr. § 2.

19. In *V. E.*, I, XIX, 1 Dante identificherà il volgare illustre col volgare italiano, cioè quello usato dai *doctores illustres* d'Italia, fra cui sono appunto i Siciliani.

20. Cfr. *V. E.*, I, X, 5 e nota 18.

21. *Acerbitas* ha qui significato assai simile ad *asperitas*; per il valore di questo concetto cfr. *V. E.*, II, VII, 6 e nota 24.

22. Per il giudizio su questi dialetti cfr. *V. E.*, I, XI, 2-3.

23. *Barbarizo*, qui usato in senso lato, è termine tecnico della grammatica e vale propriamente «commettere barbarismi», cioè usare espressioni linguisticamente scorrette.

il nostro giudizio), esso non è affatto degno dell'onore del primo posto. Presenta infatti una certa lentezza nella pronuncia, come, per esempio:

Tragemi d'este focora se t'este a bolontate [17].

Se invece vogliamo intendere per volgare siciliano quello che proviene dalla bocca dei primi fra i Siciliani, e che si può cogliere nelle canzoni precedentemente citate [18], esso non è affatto diverso dal volgare più pregevole, come dimostreremo in seguito [19].

7 Anche gli Apuli [20], o per la loro asprezza [21] o per il contatto con i loro vicini (che sono i Romani e i Marchigiani [22]), parlano in modo brutto e scorretto [23]. Essi dicono infatti:

Bòlzera che chiangesse lo quatraro [24].

8 Tuttavia, benché comunemente il modo di parlare degli Apuli sia repellente, alcuni che spiccano fra loro si sono espressi con eleganza, adottando nelle loro canzoni i vocaboli più curiali [25]. Ciò appare chiaramente a un attento esame delle loro poesie, come, per esempio, in

Madonna, dir vi voglio [26],

e

Per fino amore vo sì letamente [27].

24. « Vorrei che il ragazzo piangesse ». L'endecasillabo, di contenuto basso e triviale, è caratterizzato lessicalmente dal termine *quatraro* « ragazzo », di area meridionale, morfologicamente dal condizionale *bolzera* « vorrei », derivato dal piuccheperfetto indicativo latino (forme verbali simili non sono peraltro ignote neppure a Dante), foneticamente dall'esito *chi-* del nesso latino *pl-* (in *chiangesse* « piangesse »), dal betacismo e dalla trasformazione del nesso *-ls-* in *-lz-* (in *bolzera* da *volseram*).

25. Per il valore di *curialis* cfr. *V. E.*, I, XVIII, 4-5 e nota 8.

26. Primo verso di una canzone (CONTINI, 1960, I, p. 51) di Giacomo da Lentini, notaio della curia di Federico II, di cui abbiamo notizie dal 1233 al 1240 e di cui possediamo una quarantina di poesie di argomento amoroso. Dante, forse confondendolo con un altro Giacomo, sembra crederlo « apulo » e non siciliano. Questo poeta verrà ricordato anche in *Purg.*, XXIV, 56.

27. « Sono così lieto per l'amore perfetto ». È, con qualche variante, il primo verso *Per fin' amor vao sì allegramente* di una canzone (CONTINI, 1960, I, p. 112) di Rinaldo d'Aquino, uno dei più antichi rimatori della scuola siciliana. Questa canzone è citata anche in *V. E.*, II, V, 4.

9 Quapropter superiora notantibus innotescere debet nec siculum nec apulum esse illud quod in Ytalia pulcerrimum est vulgare, cum eloquentes indigenas ostenderimus a proprio divertisse [28].

XIII

1 Post hec veniamus ad Tuscos, qui propter amentiam suam infroniti titulum sibi vulgaris illustris [1] arrogare videntur. Et in hoc non solum plebeia dementat intentio, sed famosos quamplures viros hoc tenuisse comperimus: puta Guittonem Aretinum, qui nunquam se ad curiale vulgare direxit [2], Bonagiuntam Lucensem, Gallum Pisanum, Minum Mocatum Senensem, Brunectum Florentinum [3]: quorum dicta, si rimari vacaverit, non curialia sed municipalia tantum invenientur.
2 Et quoniam Tusci pre aliis in hac ebrietate baccantur, dignum utileque videtur municipalia vulgaria Tuscanorum sigillatim in aliquo depompare. Locuntur Florentini et dicunt *Manichiamo, introcque che noi non facciamo altro* [4]. Pisani: *Bene andonno li fatti de Fiorensa per Pisa* [5]. Lucenses: *Fo voto a Dio ke in grassarra eie lo comuno de Lucca* [6]. Senenses:

28. Criterio che Dante d'ora innanzi userà comunemente nella valutazione dei volgari; cfr. *V. E.*, I, XIII, 5; I, XIV, 3 e 7; I, XV, 2 e 6.

1. Per il significato di *illustris* cfr. *V. E.*, I, XVII, 2 e nota 2.

2. Per il valore di *curialis* cfr. *V. E.*, I, XVIII, 4-5 e nota 8. Guittone d'Arezzo (nato probabilmente verso il 1235 e morto nel 1294) è una delle personalità più rappresentative della letteratura anteriore allo Stil Novo: contro di lui si appunta con insistenza la polemica letteraria di Dante: cfr. *V. E.*, II, VI, 8; *Purg.*, XXIV, 52.

3. Bonagiunta Orbicciani da Lucca, notaio di cui abbiamo notizie in documenti che vanno dal 1242 al 1257, è un rimatore strettamente legato alla scuola siciliana, di cui traduce i modi in una lingua non priva di inflessioni dialettali. Fu in corrispondenza col Guinizzelli e forse col Cavalcanti e compare nuovamente nel XXIV canto del *Purgatorio*. Gallo o Galletto da Pisa, forse identificabile con un giudice pisano ricordato in documenti che vanno dal 1274 al 1296 e già morto nel 1301, ci è noto per due canzoni, la prima delle quali è sicilianeggiante, la seconda invece presenta tratti guittoniani. Mino Mocato si può forse identificare con Bartolomeo Mocati, che ci è conosciuto per una sola canzone, che non presenta peraltro spiccati tratti dialettali. Brunetto Latini (nato verso il 1220 e morto nel 1294) è un personaggio importante della cultura fiorentina del XIII secolo. Scrisse la *Rettorica*, volgarizzamento con ampio commento dei primi capitoli del *De inventione* di Cicerone, e il *Tresor*, opera enciclopedica in francese. Della sua produzione poetica volgare possediamo due poemetti, il *Tesoretto* e il

Pertanto, se si considera quanto sopra, deve apparire chiaro che né il siciliano né l'apulo si possono identificare col più bel volgare d'Italia: abbiamo infatti dimostrato che gli scrittori eloquenti di quelle regioni si sono staccati [28] dal proprio volgare. 9

XIII

Veniamo poi ai Toscani, che, fuor di senno per la loro pazzia, vogliono chiaramente arrogarsi la gloria del volgare illustre [1]. E questa non è soltanto una folle pretesa del volgo: sappiamo infatti che tale opinione è stata sostenuta da parecchi uomini famosi, come l'aretino Guittone (che mai si rivolse al volgare curiale [2]), il lucchese Bonagiunta, il pisano Gallo, il senese Mino Mocato, il fiorentino Brunetto [3]. Tuttavia se si avrà agio di esaminare le loro poesie esse appariranno municipali e non curiali. 1

Poiché dunque i Toscani più degli altri imperversano in questo loro farneticare da ubriachi, appare giusto e utile prendere ad uno ad uno i volgari municipali della Toscana e spogliarli un po' della loro vanagloria. Parlando infatti dicono: i Fiorentini: *Manichiamo, introcque che noi non facciamo altro* [4]; i Pisani: *Bene andonno li fatti de Fiorensa per Pisa* [5]; i Lucchesi: *Fo voto a Dio ke in grassarra eie lo comuno de Lucca* [6]; i Senesi: *Onche renegata avess'io Siena. Ch'ee* 2

Favolello, e una canzonetta. Dante dedica a Brunetto il canto XV dell'*Inferno*.

4. « Mangiamo, mentre non abbiamo altro da fare ». La caratterizzazione negativa è data, sul piano del contenuto, dalla trivialità della frase e, sul piano del lessico, dall'uso di *manicare*, invece del più nobile *mangiare*, e di *introcque*, termine plebeo.

5. « Le cose di Firenze sono andate bene per Pisa ». In questa frase (o verso: metricamente può infatti essere un alessandrino), improntata ad una gretta superbia municipale, la coloritura dialettale è data dalla desinenza *-onno* della terza persona plurale del passato remoto e dalla *s* sorda che sostituisce la *z* sorda fiorentina in *Fiorenza*.

6. « Giuraddio che il comune di Lucca nuota nell'abbondanza ». L'esempio è contraddistinto dall'uso di parole e forme « basse » di area toscana, anche se non proprio lucchese: *comuno* per *comune*; *eie*, epentesi di *èe*, invece di *è*; *grassarra*, da collegare con *grascia*. A livello stilistico troviamo invece espressioni plebee come *fo voto a Dio*; sul piano del contenuto riscontriamo infine la consueta volgarità e una meschina vanagloria comunale.

Onche renegata avess'io Siena. Ch'ee chesto[7]? Aretini: *Vuo' tu*
3 *venire ovelle*[8]? De Perusio, Urbe Veteri, Viterbio, nec non de Civitate Castellana, propter affinitatem quam habent cum
4 Romanis et Spoletanis[9], nichil tractare intendimus. Sed quanquam fere omnes Tusci in suo turpiloquio[10] sint obtusi, nonnullos vulgaris excellentiam cognovisse sentimus, scilicet Guidonem, Lapum et unum alium, Florentinos, et Cynum Pistoriensem[11], quem nunc indigne postponimus, non indi-
5 gne coacti[12]. Itaque si tuscanas examinemus loquelas, et pensemus qualiter viri prehonorati a propria diverterunt[13], non restat in dubio quin aliud sit vulgare quod querimus quam quod actingit populus Tuscanorum.

6 Si quis autem quod de Tuscis asserimus, de Ianuensibus asserendum non putet, hoc solum in mente premat, quod si per oblivionem Ianuenses ammicterent *z* licteram, vel mutire totaliter eos vel novam reparare oporteret loquelam. Est enim *z* maxima pars eorum locutionis: que quidem lictera non sine multa rigidate profertur[14].

XIV

1 Transeuntes nunc humeros Apenini frondiferos levam Ytaliam[1] contatim venemur[2] ceu solemus, orientaliter ineuntes.

7. « Avessi rinnegato una buona volta Siena. Che è questo? ». La frase, caratterizzata dalla solita bassezza di contenuto e di stile, è distinta da una forma specificamente senese (l'esito *-ch-* del lat. *-qu-* in *onche*, deriv. dal lat. *unquam*) e da alcune particolarità più genericamente toscane (le forme *èe* per è, *avesse* per *avessi*; la *o* di *onche*).

8. « Vuoi venire da qualche parte? ». La caratterizzazione dialettale è qui data dall'avv. *ovelle*, deriv. dal lat. *ubi velles* e vivo ancora nell'aretino moderno *uvelle*, *duvelle*.

9. Per la severa condanna del dialetto dei Romani e degli abitanti del ducato di Spoleto cfr. *V. E.*, II, XI, 2-3.

10. *Turpiloquium*, che richiama il *tristiloquium* di *V. E.*, II, XI, 2, deve essere interpretato etimologicamente: cioè *turpe* « brutto » (e non « osceno ») *eloquium* « lingua ».

11. Cioè Guido Cavalcanti, Lapo Gianni e Dante stesso. Guido Cavalcanti, nato a Firenze verso il 1259 e morto in questa città nel 1300, fu uno dei capiscuola del Dolce Stil Novo. Amico di Dante, è ricordato in *V. E.*, II, VI, 6; *Inf.*, X, 58 segg.; *Purg.*, XI, 97-98 e in *Rime*, 9; Lapo Gianni, forse identificabile con un notaio attivo a Firenze fra il 1298 e il 1328, fu anch'egli poeta stilnovista e amico di Dante, che lo menziona in *Rime*, 9. Cino da Pistoia è il poeta già citato in *V. E.*, I, X, 2: cfr. ivi, nota 11.

questo[7]?; gli Aretini: *Vuo' tu venire ovelle*[8]? Quanto a Perugia, Orvieto, Viterbo e Civita Castellana, non intendiamo in alcun modo trattarne per la loro affinità con i Romani e gli abitanti di Spoleto[9]. Tuttavia, benché quasi tutti i Toscani siano ottenebrati dal loro brutto gergo[10], noi sappiamo che alcuni di loro hanno conosciuto il volgare più eccellente: cioè Guido, Lapo e un altro poeta, fra i Fiorentini[11], e, a Pistoia, Cino, cui noi ingiustamente, perché costretti da giusta ragione, assegnamo ora l'ultimo posto[12]. Pertanto, se esaminiamo le parlate toscane e consideriamo come i sullodati personaggi si siano staccati[13] dal proprio linguaggio, non rimane dubbio che il volgare da noi cercato sia un altro e non quello raggiunto dalla gente di Toscana. 3 4 5

Se poi qualcuno pensa che ciò che affermiamo per i Toscani non valga per i Genovesi, tenga a mente questo solo fatto: se costoro dimenticassero la lettera *z*, dovrebbero rinunciare completamente a parlare o ricostruire un linguaggio nuovo. La parte principale della loro parlata è infatti costituita dalla zeta, lettera che non si può pronunciare se non con grande durezza[14]. 6

XIV

Traversiamo ora gli omeri frondosi dell'Appennino e battiamo rapidamente[2], come siamo soliti, il lato sinistro d'Italia[1], cominciando da oriente. 1

12. Cioè, Cino da Pistoia viene citato per ultimo (e dopo Dante, contrariamente a *V. E.*, I, X, 2; I, XVII, 3; II, II, 8; II, V, 4; II, VI, 6), non perché inferiore agli altri, ma perché appartenente a una città diversa da quella di Dante, Lapo Gianni e Guido Cavalcanti, che per età è il più anziano e deve giustamente esser ricordato per primo.

13. Cfr. *V. E.*, I, XII, 9 e nota 28.

14. A differenza del genovese moderno (in cui l'affricata palatale non esiste più, sostituita da *s*) l'antico dialetto di Genova (e della Liguria) presentava in posizione non intervocalica, invece delle palatali toscane *c* e *g*, rispettivamente *z* sorda e sonora. Era un tratto linguistico comune a quasi tutti i dialetti settentrionali, ma in questo caso sarà apparso particolarmente caratteristico per la sua presenza nel nome stesso della città: *Zena*. Per l'asprezza della *z*, cfr. *V. E.*, II, VII, 5-6.

1. Cfr. *V. E.*, I, X, 4 e nota 15.

2. Per la metafora della caccia cfr. *V. E.*, XI, I, 1 e nota 2. *Contatim* non è altrove attestato: il Marigo nella sua edizione (p. 322) lo accosta a *contor* «indagare», ma si può altresì avvicinare all'italiano antico *contamente* «rapidamente».

2 Romandiolam igitur ingredientes, dicimus nos duo in Latio invenisse vulgaria quibusdam convenientiis contrariis alternata [3]. Quorum unum in tantum muliebre videtur propter vocabulorum et prolationis mollitiem [4] quod virum, etiam 3 si viriliter sonet, feminam tamen facit esse credendum. Hoc Romandiolos omnes habet, et presertim Forlivienses, quorum civitas, licet novissima sit, meditullium tamen esse videtur totius provincie [5]: hii *deuscì* affirmando locuntur, et *oclo meo* et *corada mea* proferunt blandientes [6]. Horum aliquos a proprio poetando divertisse audivimus, Thomam videlicet 4 et Ugolinum Bucciolam, Faventinos [7]. Est et aliud, sicut dictum est, adeo vocabulis accentibusque yrsutum et yspidum [8] quod propter sui rudem asperitatem [9] mulierem loquentem non solum disterminat, sed esse virum dubitares, 5 lector. Hoc omnes qui *magara* [10] dicunt, Brixianos videlicet, Veronenses et Vigentinos, habet; nec non Paduanos, turpiter sincopantes omnia in « -tus » participia et denominativa in « -tas », ut *mercò* et *bontè* [11]. Cum quibus et Trivisianos adducimus, qui more Brixianorum et finitimorum suorum *u* con-

3. Mostrano cioè aspetti linguistici diametrialmente opposti, essendo l'uno « molle » e l'altro « aspro », l'uno « femmineo » e l'altro « virile ». L'ossimoro formato da *contraria* e *convenire* (*convenientia*), che ha colpito i critici danteschi, spingendoli spesso a emendare il testo, è invece assai comune negli scrittori medievali: cfr. per es. Tom., *In Arist. lib. Met.*, V, lect. 12, n. 926; *S. theol.*, I, q. 49, a. 3, ad 1; Matthieu de Vendôme, *Ars vers.*, IV, 19.

4. Per il valore di *mollities* e di *muliebris* cfr. *V. E.*, II, VII, 4 e nota 11.

5. Forlì, benché geograficamente ai margini della Romagna, ne era per importanza il centro.

6. *Deuscì* « sì » è composto da *dio/deo*, con valore rafforzativo, e dall'avverbio affermativo *sì*, che ha subìto la tipica palatalizzazione della *s* davanti a *i* (palatalizzazione che a Dante sarà sembrata « molle »). *Oclo meo* e *corada mea* significano rispettivamente « occhio mio » e « cuor mio ». La *mollities* consisterà in questo caso nella conservazione del nesso *-cl-* e nella desinenza *-ada*: cfr. i vocaboli « femminei » citati in *V. E.*, II, VII, 4. Si noti infine che l'uso del verbo *blandiri* sovrappone anche qui un giudizio morale alla valutazione estetica.

7. Tommaso da Faenza, giudice ricordato in documenti che vanno dal 1267 al 1289, fu autore di versi latini e volgari e corrispondente di Monte Andrea. Gli sono attribuiti tre sonetti e quattro canzoni. Ugolino Buzzuola, morto a Ravenna nel 1301, fu corrispondente di Onesto e autore di versi volgari e di un poema didattico in dialetto faentino: ci sono rimasti due sonetti. Per il consueto giudizio sulla lingua poetica cfr. *V. E.*, I, XII, 9 e nota 28.

Entrando dunque in Romagna, affermiamo di aver trovato che in Italia esistono due volgari che si contrappongono, accordandosi in certe loro caratteristiche opposte [3]. Uno di essi ha tale mollezza di vocaboli e di pronuncia e appare tanto femmineo [4] da far prendere per donna un uomo, anche se parla con voce virile. Questo volgare si estende a tutti i Romagnoli e soprattutto agli abitanti di Forlì, città che, benché sia l'ultima della Romagna, appare tuttavia come il centro di tutta la regione [5]. Costoro usano per affermare *deuscì* e per lusingare *oclo meo* e *corada mea* [6]. Tuttavia, a quanto abbiamo sentito, alcuni Romagnoli, e cioè i faentini Tommaso e Ugolino Buzzuola, nel comporre poesia si sono staccati dal loro volgare [7]. Come abbiamo detto prima, esiste poi un altro volgare, tanto ispido e irsuto [8] nei vocaboli e negli accenti, che con la sua rozza asprezza [9] non solo rende irriconoscibile una donna quando parla, ma ti induce persino a dubitare, o lettore, che essa sia un uomo. Questo volgare si estende a tutti quelli che dicono *magara* (cioè ai Bresciani, ai Veronesi, ai Vicentini [10]) e comprende inoltre i Padovani, che riducono con brutta sincope tutti i participi in *-ato* e tutti i nomi in *-tate*, come *mercò* e *bontè* [11]. Citiamo con loro anche i Trevigiani, che, al modo dei Bresciani e dei loro vicini, troncano per apocope le parole, pronunciando la conso-

8. Per il valore di *yrsutus* cfr. *V. E.*, II, VII, 2, nota 4. *Yspidus* potrebbe indicare la degenerazione di *yrsutus*, che in *V. E.*, II, VII, 2 è indicata col termine *reburrus*.

9. Per il valore di *asperitas* cfr. *V. E.*, II, VII, 6 e nota 24. L'opposizione fra *vocabula muliebria* e *virilia* appare anche, con maggior sviluppo teorico, nel secondo libro; cfr. *V. E.*, II, VII, 2 e nota 3.

10. La scelta di un *exemplum* generico come il colloquiale *magara* «magari» permette il raggruppamento di due dialetti veneti e di un lombardo. L'avvicinamento del bresciano (che pure è staccato dall'affine dialetto bergamasco: cfr. *V. E.*, I, XI, 5) al veronese è giustificato dalle caratteristiche che quest'ultimo presentava anticamente e che lo distinguevano dai volgari del Veneto, avvicinandolo a quelli della Lombardia orientale. L'inclusione in questo gruppo del vicentino (che era affine al padovano e diverso dal veronese) è dovuta probabilmente alla vicinanza geografica fra Vicenza e Verona.

11. Si verifica cioè la caduta della consonante e la successiva riduzione delle vocali con esito *-ò* ed *è*: per es. *merca(t)o〉mercào〉mercò; bonta(t)e〉bontàe〉bontè*. Era un tratto caratteristico del padovano: negli altri dialetti veneti la riduzione si fermava infatti ad *-ào*, *-àe* o si spingeva fino ad *à*.

sonantem per *f* apocopando proferunt, puta *nof* pro « novem » et *vif* pro « vivo »: quod quidem barbarissimum reprobamus [12].

6 Veneti quoque nec sese investigati vulgaris honore dignantur; et si quis eorum, errore confossus, vanitaret in hoc, recordetur si unquam dixit

Per le plaghe di Dio tu no verras [13].

7 Inter quos omnes unum audivimus nitentem divertere [14] a materno et ad curiale [15] vulgare intendere, videlicet Ildebrandinum Paduanum [16].

8 Quare, omnibus presentis capituli ad iudicium comparentibus [17] arbitramur nec romandiolum nec suum oppositum [18], ut dictum est, nec venetianum esse illud quod querimus vulgare illustre [19].

XV

1 Illud autem quod de ytalia silva residet percontari conemur expedientes.

2 Dicimus ergo quod forte non male opinantur qui Bononienses asserunt pulcriori locutione loquentes, cum ab Ymolensibus, Ferrarensibus et Mutinensibus circunstantibus aliquid proprio vulgari asciscunt, sicut facere quoslibet a finitimis suis conicimus, ut Sordellus de Mantua sua ostendit, Cremone, Brixie atque Verone confini: qui, tantus eloquentie vir existens, non solum in poetando sed quomodocunque
3 loquendo patrium vulgare deseruit [1]. Accipiunt enim prefati

12. La caduta della vocale finale e la conseguente trasformazione del suono *v* era una caratteristica che distingueva l'antico trevigiano dagli altri volgari veneti e che lo avvicinava ad altri dialetti settentrionali (lombardi, in particolare). Si noti l'uso di *barbarissimus* che rimanda al *barbarismus* dei grammatici medievali, categoria in cui rientrano sia l'apocope sia la sincope irregolare.

13. « Per le piaghe di Dio, non ci verrai ». Questo endecasillabo è caratterizzato stilisticamente dall'esclamazione plebea *per le plaghe de Dio* e linguisticamente dalla conservazione del nesso *pl-* (in *plaghe*) e della desinenza di seconda persona *-as* (in *verras*).

14. Cfr. *V. E.*, I, XII, 9, nota 28.

15. Per *curialis* cfr. *V. E.*, I, XVIII, 4 e nota 8.

16. Si tratta del giudice Aldobrandino dei Mezzabati, di cui abbiamo notizie in documenti che vanno dal 1275 al 1297 e di cui è attestata la pre-

nante *v* come *f* (dicono per esempio *nof* invece di « nove » e *vif* invece di « vivo »): abitudine questa, che noi disapproviamo come scorrettissima [12].

Neppure i Veneziani si rivelano degni dell'onore di quel volgare che noi ricerchiamo, e se qualcuno di loro, vittima d'errore, si vantasse di meritarlo, ricordi se non ha mai detto: 6

Per le plaghe di Dio tu no verras [13].

Tra tutti costoro, abbiamo sentito un solo rimatore che si sforzasse di staccarsi [14] dal volgare materno per tendere al volgare curiale [15]: il padovano Aldobrandino [16]. 7

Pertanto, a tutti i volgari che compaiono in giudizio nel presente capitolo [17] sentenziamo che quel volgare illustre [19] che cerchiamo non è né il romagnolo, né quello che secondo la nostra definizione è il suo opposto [18], né il veneziano. 8

XV

Cerchiamo ora di esaminare speditamente ciò che rimane della selva italica. 1

Affermiamo dunque che forse non è sbagliata l'opinione di chi dice che il linguaggio parlato dai Bolognesi è il più bello. Essi accolgono infatti nel proprio volgare qualcosa del volgare dei circostanti Imolesi, Ferraresi e Modenesi, come, a quel che congetturiamo, fa chiunque con i propri vicini. Lo mostrò per la sua Mantova (che confina con Cremona, Brescia e Verona) Sordello, che, essendo un così grand'uomo nell'eloquenza, abbandonò il volgare patrio non solo nel comporre poesia, ma anche in qualsiasi modo si esprimesse [1]. I suddetti 2 3

senza a Firenze nel 1292, come capitano del popolo. Gli possiamo ascrivere con certezza due sonetti (uno dei quali in risposta a Dante), in cui usa il toscano colto.

17. Metafora giudiziaria: cfr. *V. E.*, I, X, 2.

18. Cioè il gruppo di dialetti comprendente il bresciano, il veronese, il vicentino, il padovano e il trevigiano: cfr. § 4-5.

19. Per *illustris* cfr. *V. E.*, I, XVII, 2 e nota 2.

1. La menzione di Sordello suscita non pochi problemi. Il contesto in cui è inserito questo passo sembra infatti trattare esclusivamente di volgari italiani, mentre Sordello da Goito (poeta nato alla fine del sec. XII o all'inizio del sec. XIII e morto nel 1269, che ritroveremo come personaggio nella *Commedia*, in *Purg.*, VI, 58 segg. - VIII) ci è noto soltanto per la sua

cives ab Ymolensibus lenitatem atque mollitiem [2], a Ferrarensibus vero et Mutinensibus aliqualem garrulitatem [3] que proprie Lombardorum [4] est: hanc ex commixtione advena-
4 rum Longobardorum terrigenis credimus remansisse [5]. Et hec est causa quare Ferrarensium, Mutinensium vel Regianorum nullum invenimus poetasse: nam proprie garrulitati assuefacti nullo modo possunt ad vulgare aulicum [6] sine quadam acerbitate [7] venire. Quod multo magis de Parmensibus est putandum, qui *monto* [8] pro « multo » dicunt.

5 Si ergo Bononienses utrinque accipiunt, ut dictum est, rationabile videtur esse quod eorum locutio per commixtionem oppositorum [9] ut dictum est ad laudabilem suavitatem [10] remaneat temperata: quod procul dubio nostro iudicio
6 sic esse censemus. Itaque si preponentes eos in vulgari sermone sola municipalia Latinorum vulgaria comparando considerant, allubescentes concordamus cum illis; si vero simpliciter vulgare bononiense preferendum existimant, dissentientes discordamus ab eis [11]. Non etenim est quod aulicum et illustre [12] vocamus: quoniam, si fuisset, maximus Guido

produzione in provenzale, fatta eccezione per un sirventese (Contini, 1960, I, p. 502) attribuitogli proprio sulla scorta di questo capitolo del *V. E.* Ora, se per un verso il testo potrebbe alludere a questa sua attività poetica in *langue d'oc* (*poetando... patrium vulgare deseruit*), per l'altro pare altresì indicare l'uso del volgare italiano (*quomodocunque loquendo*), uso che del resto è necessario per giustificare l'accenno al trovatore di Goito in questa sede, in cui si tratta della *commixtio* di elementi linguistici contrari in area italiana. Ma anche questa operazione di commistione non risulta chiara nel caso del Sordello e di Mantova, perché i dialetti confinanti, nonché esser opposti, presentano, secondo la descrizione dantesca (cfr. per Brescia e Verona *V. E.*, I, XIV, 5 e per la Lombardia, cui appartiene Cremona, *V. E.*, I, XV, 3), caratteristiche comuni di durezza e di asprezza.

2. Gli Imolesi, in quanto Romagnoli, hanno infatti un volgare sdolcinato e femmineo: cfr. *V. E.*, I, XIV, 2. Per *mollities* cfr. *V. E.*, II, VII, 4 e nota 12. *Lenitas* e *lenis*, secondo un uso già presente nel latino classico (cfr. per es. Cic., *De or.*, II, 15, 64), hanno in Dante una sfumatura tecnica, indicando una moderata, e perciò positiva, dolcezza di lingua e stile, che si rivela particolarmente nella presenza di suoni armoniosi: cfr. *V. E.*, II, XIII, 13 e *Conv.*, IV, II, 13 (*esser leno*).

3. L'esatto valore di *garrulitas* non è chiaro. *Garrulus* era connesso nelle etimologie medievali a *graculus* « cornacchia » e a *rana:* cfr. per es. Is., *Etym.*, X, 114; XII, 6, 58. È probabile che il termine in questione indichi la presenza di suoni aspri e rauchi e abbia un valore simile ad *asperitas*, come poteva suggerire anche l'espressione *rauca garrulitas* di Ov., *Met.*, V, 678.

4. Per l'estensione della Lombardia cfr. *V. E.*, I, X, 5 e nota 25.

cittadini di Bologna ricevono dunque dolcezza e mollezza dagli Imolesi [2], prendono invece dai Ferraresi e dai Modenesi una certa qual asprezza [3], che è propria dei Lombardi [4] e che, a nostro avviso, è rimasta ai nativi di quella regione in seguito alla mescolanza con gli stranieri Longobardi [5]. È questa la ragione per cui fra Ferraresi, Modenesi e Reggiani non troviamo alcuno che abbia composto poesia. Essi infatti sono abituati alla propria asprezza e non possono in alcun modo pervenire al volgare regale [6] senza una certa quel durezza [7]; il che è tanto più vero se riferito ai Parmigiani, che dicono *monto* invece di «molto» [8]. 4

Se dunque, come abbiamo affermato, i Bolognesi accolgono certe caratteristiche tanto dagli Imolesi quanto dagli altri, è ragionevole che il loro linguaggio, grazie alla mescolanza dei contrari [9] che si è detta, risulti ben contemperato in una lodevole soavità [10]; e a nostro giudizio le cose stanno indubbiamente così. Pertanto, se quelli che assegnano ai Bolognesi il primo posto nell'ambito della lingua volgare si limitano a istituire un confronto fra i volgari municipali d'Italia, ci trovano volentieri d'accordo; se invece ritengono che il volgare bolognese debba avere il primato in assoluto, ci trovano in completo dissenso e disaccordo [11]. Esso non è infatti quel volgare che noi definiamo regale e illustre [12], perché, se lo fosse, non si sarebbero staccati dal proprio vol- 5 6

5. Per la connessione fra Lombardi e Longobardi cfr. *Ep.*, 5, 11.
6. Per *aulicus* cfr. *V. E.*, I, XVIII, 2 e nota 4.
7. Per *acerbitas* cfr. *V. E.*, I, XII, 7 e nota 21.
8. Il termine è ancora vivo nell'emiliano moderno *mon(t)ben*, *mondben*.
9. Il principio della mescolanza di contrari, che appare strettamente legato al concetto di «armonia» e rivela un'ascendenza boeziana (cfr. BOEZIO, *Inst. arithm.*, II, 32, ed. Friedlein, p. 126, righe 16-17: *est enim armonia... dissidentium consensio*), trova la sua più interessante applicazione nel II libro, in campo stilistico; cfr. *V. E.*, II, VII, 6 e nota 23.
10. Anche *suavitas*, *suavis* e i loro corrispondenti italiani indicano in Dante una misurata e armoniosa dolcezza che si contrappone all'*asperitas*: cfr. *V. E.*, II, VII, 5; *Conv.*, II, VII, 5 e *Le dolci rime*, v. 10.
11. Il problema del primato del bolognese viene qui affrontato, secondo un tipico schema scolastico (cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 82, a. 3 c), prima *secundum quid*, cioè relativamente, poi *simpliciter*, cioè in assoluto: cfr. *Mon.*, III, IV, 5. Si ricordi che in *Inf.*, XVIII, 61 i Bolognesi sono invece caratterizzati dalla forma dialettale *sipa*.
12. Per *illustris* cfr. *V. E.*, I, XVII, 2 e nota 2; per *aulicus* cfr. *V. E.*, I, XVIII, 2 e nota 4.

Guinizelli, Guido Ghisilerius, Fabrutius et Honestus [13] et alii poetantes [14] Bononie nunquam a proprio divertissent: qui doctores fuerunt illustres et vulgarium discretione [15] repleti. Maximus Guido:

Madonna, 'l fino amore ch'io vi porto [16];

Guido Ghisilerius:

Donna, lo fermo core [17];

Fabrutius:

Lo meo lontano gire [18];

Honestus:

Più non attendo il tuo soccorso, amore [19].

Que quidem verba prorsus a mediastinis [20] Bononie sunt diversa.

7 Cumque de residuis in extremis Ytalie civitatibus neminem dubitare pendamus — et si quis dubitat, illum nulla nostra solutione dignamur —, parum restat in nostra discussione dicendum. Quare, cribellum cupientes deponere [21], ut residentiam cito visamus, dicimus Tridentum atque Taurinum nec non Alexandriam civitates metis Ytalie in tantum sedere propinquas quod puras nequeunt habere loquelas; ita quod, si etiam quod turpissimum habent vulgare, haberent pulcerrimum, propter aliorum commixtionem esse vere la-

13. Per Guido Guinizelli cfr. *V. E.*, I, IX, 3 e nota 8. Guido Ghislieri è un rimatore bolognese, forse identificabile con Guido di Upizzino di Lorenzo Ghislieri o con Guido di Oddone dei Ghislieri: di lui ci resta questo solo verso. Fabruzzo de' Lambertazzi, nato a Bologna intorno al 1240, era già morto nel 1305: di lui è rimasto un solo sonetto. Onesto degli Onesti, nato probabilmente a Bologna verso il 1240 e morto prima del 1303, fu poeta volgare e corrispondente di Cino da Pistoia: ci sono pervenuti una trentina dei suoi componimenti.

14. Per il valore di *poetari* cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7.

15. Per *discretio* cfr. *V. E.*, I, I, 1 e nota 5.

16. È con qualche variante, il primo verso della canzone *Madonna, il fino amor ched eo vo porto* (Contini, 1960, II, p. 453).

17. Questo verso, citato anche in *V. E.*, II, XII, 6, apparteneva a una canzone perduta.

18. Come il precedente, questo verso, che compare nuovamente in *V. E.*, II, XII, 6, apparteneva a una canzone che non ci è pervenuta.

gare il grandissimo Guido Guinizelli, Guido Ghislieri, Fabruzzo, Onesto [13] e gli altri che composero poesia [14] a Bologna: maestri davvero illustri e pieni di discernimento [15] nel giudicare i volgari. Si considerino il grandissimo Guido:

Madonna, 'l fino amore ch'io vi porto [16];

Guido Ghislieri:

Donna, lo fermo core [17];

Fabruzzo:

Lo meo lontano gire [18];

Onesto:

Più non attendo il tuo soccorso, amore [19].

Parole queste che sono invero del tutto diverse da quelle usate dagli abitanti del centro [20] di Bologna.

7 Poco resta da dire in questo nostro esame: non riteniamo infatti che alcuno sollevi dubbi a proposito delle restanti città poste all'estremità dell'Italia. Se qualcuno poi lo fa, noi non ci degnamo certo di risolvere i suoi dubbi. Pertanto, desiderosi di deporre il vaglio [21], osserviamo rapidamente ciò che resta e diciamo che le città di Trento, Torino e Alessandria sono tanto vicine ai confini d'Italia che non possono avere linguaggi puri. Pertanto, se invece del volgare bruttissimo che hanno, ne avessero uno bellissimo, negheremmo, per la sua mescolanza con altri volgari, che fosse veramente

19. Anche in questo caso la canzone è perduta.

20. Il termine *mediastinus*, già usato in *V. E.*, I, XI, 6, è attestato nei classici (cfr. in partic. OR., *Ep.*, I, 14, 14), ma, a quanto sembra, viene impiegato qui nel senso di «cittadino, abitante del centro della città», secondo un'accezione derivata dall'errata interpretazione di PORFIRIONE (*Comm. in Ep.*, I, 14, 14, ed. Hauthal, II, p. 442) e dello PSEUDO-ACRONE (*Comm. in Ep.*, I, 14, 14, ed. cit., II, p. 439) e penetrata nei lessici medievali e specialmente in UGUCCIONE (che interpretava il termine come *in medio civitatis existens*). In questo passo, come in quello citato del cap. XI, ci sarebbe quindi una contrapposizione fra il centro urbano e la periferia o la campagna. Secondo altri interpreti l'aggettivo significherebbe invece *in medio stans, vel medium tenens* e l'opposizione sarebbe fra la città posta al centro della regione e le aree periferiche.

21. Per la metafora cfr. *V. E.*, I, XII, 1 e nota 1.

tium negaremus. Quare, si latium illustre venamur, quod venamur in illis inveniri non potest.

XVI

1 Postquam venati saltus et pascua sumus Ytalie, nec pantheram [1] quam sequimur adinvenimus, ut ipsam reperire possimus rationabilius investigemus de illa ut, solerti studio, redolentem ubique et necubi apparentem nostris penitus irretiamus tenticulis.

2 Resumentes igitur venabula nostra, dicimus quod in omni genere rerum unum esse oportet quo generis illius omnia comparentur et ponderentur, et a quo omnium aliorum mensuram accipiamus [2]: sicut in numero cuncta mensurantur uno, et plura vel pauciora dicuntur secundum quod distant ab uno vel ei propinquant, et sicut in coloribus omnes albo mensurantur — nam visibiles magis et minus dicuntur secundum quod accedunt vel recedunt ab albo [3]. Et quemadmodum de hiis dicimus que quantitatem et qualitatem [4] ostendunt, de predicamentorum quolibet, etiam de substantia [5], posse dici putamus: scilicet ut unumquodque men-

1. La metafora della pantera riprende e conclude la metafora della caccia iniziata in *V. E.*, I, XI, 1. La cultura medievale, fondandosi sull'autorità degli scrittori classici (cfr. per es. ARIST., *Hist. anim.*, IX, 6, 612a 12-14 e PLIN., *Nat. hist.*, VIII, 17, 62) attribuiva alla pantera un singolare comportamento: dopo ogni pasto questa belva dormiva per tre giorni e al proprio risveglio ruggiva emettendo un fiato così profumato da attirare tutti gli animali eccettuato il dragone: cfr. il *Physiologus* (*versio latina B*, ed. Carmondy, p. 23), e specialmente la parafrasi di questo testo presente in BRUNETTO, *Tres.*, I, 193, 1. Tale caratteristica assicurava a questo animale un posto privilegiato nella letteratura, permettendo interpretazioni simboliche sia in senso religioso (in questo caso la fiera rappresentava Cristo) sia in senso amoroso (in questo caso essa si identificava con la donna o forniva un termine di paragone per il suo respiro e il suo profumo).

2. Fonte di questa affermazione è ARIST., *Met.*, X, 1, 8, 1052b 18 segg., testo commentato da TOM., *In Arist. lib. Met. expos.*, lect. 2, n. 1938 e n. 1940, e rielaborato in *S. contra gent.*, I, 28, 266. Un passo analogo (in cui la fonte aristotelica è espressamente citata) si trova in *Mon.*, III, XI, 1. *Genus* indica qui, secondo un'accezione propria della logica aristotelico-scolastica, un concetto gerarchicamente superiore alla specie, dotato di maggiore estensione e di minor comprensione, che costituisce il sostrato delle differenze specifiche, il predicato della specie e il primo elemento della definizione. Con tale significato il termine viene applicato anche alle categorie (cfr. nota 5), in quanto queste ultime non sono riducibili l'una al-

italiano. Perciò, se cerchiamo il volgare illustre italiano, non possiamo trovarlo fra questi.

XVI

1 Abbiamo battuto i boschi e i pascoli d'Italia senza trovare la pantera [1] che inseguiamo: applichiamo dunque per la sua scoperta un metodo di indagine più razionale, nell'intento di avviluppare nei nostri lacci questa fiera che fa sentire il suo profumo ovunque senza mostrarsi in nessun luogo.

2 Riprendiamo dunque i nostri spiedi di caccia e affermiamo che in ciascun genere deve esistere un elemento con cui confrontare e valutare tutti i membri di quel genere e da cui ricavare la misura degli altri suoi componenti [2]. Così fra i numeri tutto viene misurato sull'uno, e si dice che un numero è maggiore o minore a seconda che si allontani o si avvicini all'uno; così fra i colori tutto è misurato sul bianco: si dice infatti che un colore è più o meno luminoso a seconda che si accosti o si discosti dal bianco [3]. Queste affermazioni relative a casi che presentano le categorie della quantità e qualità [4] si possono a nostro avviso estendere a qualsivoglia categoria, compresa la sostanza [5]. Noi riteniamo cioè che ciascuna cosa,

l'altra e appartengono pertanto a generi diversi. Così, per riprendere uno degli esempi qui citati, il « bianco » è la specie e il « colore » il genere. Quest'ultimo è predicato della specie (per definire il bianco si può infatti dire che è un colore) e rientra nella categoria della qualità. L'« azione », che costituisce una categoria a sé stante, può anch'essa essere considerata un genere, che a sua volta comprende diverse specie (per es. la *locutio* è una *species* del genere *actio*).

3. Anche gli esempi qui citati (assai frequenti nei testi filosofici medievali) derivano da ARISTOTELE: cfr. per i numeri, *Met.*, X, 1, 9-10, 1052b 23-24; X, 1, 18, 1053a 27-30 e TOM., *In Arist. lib. Met. expos.*, X, lect. 2, n. 1939; per i colori, *Met.*, X, 2, 5, 1053b 28-34 e specialmente TOM., *In Arist. lib. Met. expos.*, X, lect. 3, n. 1968.

4. Anche nella tradizione aristotelico-scolastica la quantità e, in secondo luogo, la qualità sono le categorie cui più particolarmente si applica la misura dello ἓν o *unum*: cfr. ARIST., *Met.*, X, 1, 21, 1053b 4-6; X, 1, 8, 1052b 18-19 e TOM., *In Aristot. lib. Met. expos.*, X, lect. 2, n. 1960.

5. L'estensione dell'*unum* alle altre categorie poggia sull'autorità di ARISTOTELE: cfr. *Met.*, X, 1, 8, 1052b 19-20; X, 2, 7, 1054a 4-9 e TOM., *In Aristot. lib. Met.*, X, lect. 3, n. 1972-1973. Con *praedicamenta* « categorie» si intendono le determinazioni ultime della realtà, cioè ciò che si può affermare di un soggetto senza ulteriori riduzioni. Esse erano 8 (secondo Aristotele) o 10 (secondo Tommaso), e cioè sostanza, quantità, qualità, rela-

surabile sit, secundum quod in genere est, illo quod simpli-
3 cissimum est in ipso genere [6]. Quapropter in actionibus nostris, quantumcunque dividantur in species [7], hoc signum [8] inveniri oportet quo et ipse mensurentur. Nam, in quantum simpliciter [9] ut homines agimus, virtutem [10] habemus — ut generaliter illam intelligamus [11] —: nam secundum ipsam bonum et malum hominem iudicamus; in quantum ut homines cives agimus, habemus legem [12], secundum quam dicitur civis bonus et malus; in quantum ut homines latini agimus, quedam habemus simplicissima signa et morum et habituum [13] et locutionis, quibus latine actiones ponderantur
4 et mensurantur. Que quidem nobilissima sunt earum que Latinorum sunt actiones [14], hec nullius civitatis Ytalie propria sunt, et in omnibus comunia sunt [15]: inter que nunc potest illud discerni vulgare quod superius venabamur, quod in
5 qualibet redolet civitate nec cubat in ulla [16]. Potest tamen magis in una quam in alia redolere, sicut simplicissima substantiarum, que Deus est, in homine magis redolet quam in bruto, in animali quam in planta, in hac quam in minera,

zione, azione, passione, luogo, tempo, posizione, abito: cfr. ARIST., *Cat.*, 4, 1b 25-27; *Met.*, V, 7, 4, 1017a 24-27; TOM., *In Arist. lib. Met.*, V, lect. 9, n. 890. La sostanza (cui in questo passo è riservato un posto privilegiato e che permette il confronto con la *simplicissima substantiarum* del § 5) è il primo predicato dell'ente e, a differenza delle altre categorie che sono nel soggetto o fuori del soggetto stesso, consiste nel soggetto stesso: cfr. TOM., *In Arist. lib. Met. expos.*, V, lect. 9, n. 891.

6. Anche questo passo presuppone la fonte aristotelica: cfr. ARIST., *Met.*, X, 1, 12, 1052b 31-35 e TOM., *In Arist. lib. Met.*, X, lect. 2, n. 1944; *S. theol.*, II, 1, q. 90, a. 1 c; *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, VIII, lect. 13, n. 1743. *Simplex*, che traduce il gr. ἁπλοῦς, è usato qui nell'accezione squisitamente filosofica di «non composto, indivisibile», che implica una connotazione di superiorità rispetto a ciò che è divisibile e scomponibile, e quindi una sfumatura di eccellenza.

7. La categoria dell'azione, in quanto genere (cfr. nota 2) si divide appunto in specie. Tale affermazione è conforme alla dottrina della Scolastica: cfr. TOMMASO (*S. theol.*, II, 1, q. 1, a. 3; II, 1, q. 18, a. 2 e a. 6) che distingue le azioni in base all'oggetto e al fine.

8. In questo passo *signum* è usato in un'accezione assai diversa da quella di *V. E.*, I, III, 2 (in cui traduceva il gr. σημεῖον): qui corrisponde infatti al μέτρον di Aristotele e alla *mensura* di Tommaso e si avvicina al significato che il termine «segno» ha in *Par.*, XV, 42 e 45; XXVI, 117; *Purg.*, XIV, 33.

9. Per il valore di *simpliciter* cfr. *V. E.*, I, XV, 6 e nota 11.

10. Il concetto di virtù come *mensura* deriva da ARIST., *Eth. Nic.*, IX, 4, 2, 1166a 13-14 e specialmente da TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IX, lect. 4, n. 1803.

in quanto appartenente a un genere, sia misurabile dal più semplice dei componenti di quel genere [6]. Anche fra le nostre azioni (benché si dividano in diverse specie [7]) bisogna quindi trovare questo indice [8] che ci permetta di misurarle. In quanto agiamo come uomini in senso assoluto [9], abbiamo dunque come indice la virtù [10] (intendendola in senso generale [11]): infatti rispetto ad essa giudichiamo buono o cattivo un uomo; in quanto agiamo come uomini e cittadini, abbiamo come indice la legge [12], in base alla quale dichiariamo buono o cattivo un cittadino; in quanto agiamo come uomini e Italiani, abbiamo alcuni indici semplicissimi, costituiti da usi, costumi [13] e linguaggio, con cui valutiamo e misuriamo le azioni proprie degli Italiani. Ora, le più nobili di queste azioni proprie degli Italiani [14] sono quelle che, senza appartenere ad alcuna città d'Italia, sono comuni a tutte le città [15]: fra queste azioni possiamo adesso scorgere quel volgare che prima abbiamo cercato, quel volgare che si fa sentire in ogni città, senza aver sede in nessuna di esse [16]. Esso può tuttavia farsi sentire in una città più che in un'altra: infatti la più semplice delle sostanze, cioè Dio, si fa sentire nell'uomo più che nella bestia, nell'animale più che nella pianta, nella pianta più che nel

11. Dante allude qui alla definizione aristotelica di virtù come *habitus electivus in medietate existens* (*Eth. Nic.*, II, 6, 15-16, 1106b 36 - 1107a 6; cfr. anche TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, II, lect. 7, n. 322), che cita espressamente in *Conv.*, IV, XVII, 7.

12. Dante fa qui riferimento alla dottrina aristotelico-scolastica, che vedeva nella legge una norma volta a ordinare gli atti dei cittadini al *bonum commune*. Per il concetto qui espresso assume particolare importanza la formulazione di TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 90, a. 1 c: *lex quaedam regula est et mensura actuum, secundum quam inducitur aliquis ad agendum, vel ab agendo retrahitur*, cui corrisponde la definizione dantesca di *Mon.*, I, XIV, 5: *lex est... regula directiva vite*.

13. Per il valore di *habitus* cfr. *V. E.*, II, I, 5 e nota 12.

14. Affermazione conforme alle dottrine filosofiche del tempo di Dante: cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 82, a. 3 c (*quanto aliquid est simplicius et abstractius, tanto secundum se nobilius et altius*); SIGIERI DI BRABANTE, *Quaestiones in Metaphysicam*, V, q. 16, ed. Graiff, p. 335, righe 33-36 (*universaliter quod simplicius est in aliquo genere, nobilius est: si enim aliquid in aliquo genere sit simplex, tunc non est aliquid magis tale in isto genere; quare nihil est nobilius in illo genere*).

15. Cfr. *V. E.*, I, XVIII, 2 e nota 5.

16. L'uso dei verbi *redolēre* «mandar odore» e *cubāre* «giacere» richiama la metafora della pantera presentata all'inizio di questo capitolo.

in hac quam in elemento, in igne quam in terra [17]; et simplicissima quantitas, quod est unum, in impari numero redolet magis quam in pari; et simplicissimus color, qui albus est, magis in citrino quam in viride redolet [18].

6 Itaque, adepti quod querebamus, dicimus illustre, cardinale, aulicum et curiale vulgare in Latio, quod omnis latie civitatis est et nullius esse videtur, et quo municipalia vulgaria omnia Latinorum mensurantur et ponderantur et comparantur.

XVII

1 Quare autem hoc quod repertum est, illustre, cardinale, aulicum et curiale adicientes vocemus, nunc disponendum est: per quod clarius ipsum quod ipsum est faciamus patere.

2 Primum igitur quid intendimus cum illustre [1] adicimus, et quare illustre dicimus, denudemus. Per hoc quoque quod illustre dicimus, intelligimus quid illuminans et illuminatum prefulgens [2]: et hoc modo viros appellamus illustres, vel quia potestate illuminati alios et iustitia et karitate illuminant [3], vel quia excellenter magistrati excellenter magistrent, ut Se-

17. Un passo molto simile a questo compare in *Conv.*, III, VII, 5, dove Dante cita esplicitamente come fonte (ivi, § 3) il *Liber de causis*, prop. 19 [20] (n. 157, ed. Pattin), secondo cui Dio comunica la propria bontà a tutte le creature, che tuttavia la ricevono in modi e gradi differenti, proporzionalmente alle loro capacità: cfr. anche *Par.*, I, 1-3. Oltre a questo testo neoplatonico, è forse possibile cogliere qui un'eco dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita (*De div. nom.*, 4, 1, PG, 3, col. 694; 2-4, PG, 3, coll. 696-697) e del relativo commento di Tommaso (*In lib. B. Dion. De div. nom. expos.*, lect. I [11°], n. 272-273; n. 289; lect. II [12°], n. 292-295; n. 299) che presentano gerarchie degli esseri analoghe a quella di Dante.

18. Vengono ripresi qui con un'angolazione nuova gli esempi già citati al § 2. Nel caso dei numeri (in cui compare l'antitesi pari-dispari di origine pitagorica, che Dante conosceva attraverso Aristotele: cfr. *Conv.*, II, XIII, 18), la fonte dell'affermazione dantesca può essere Tom., *In Arist. lib. Met. expos.*, I, lect. 8, n. 125, in cui leggiamo che « il numero dispari include in sé il numero pari con l'aggiunta di un'unità »: cfr. anche *V. E.*, II, V, 7 e nota 17.

1. L'uso di *illustris* per indicare un tipo di eloquenza o un genere di concetti e di parole nobile, scelto e stilisticamente elevato è già attestato in età classica (cfr. per es. Cic., *De orat.*, II, 82, 337; III, 37, 150; I, 33,

minerale, in quest'ultimo più che nell'elemento, nel fuoco più che nella terra [17]; la più semplice quantità, cioè l'unità, si fa invece sentire nel numero dispari più che nel pari; il colore più semplice, cioè il bianco, si fa sentire nel giallo più che nel verde [18].

Abbiamo così conseguito ciò che cercavamo, e dichiariamo che in Italia il volgare illustre, cardinale, regale e curiale è quel volgare che appartiene a tutte le città italiane senza apparire proprio di alcuna di esse, quel volgare con cui vengono misurati, valutati e confrontati i volgari italiani. 6

XVII

1 Dobbiamo ora esporre perché definiamo il volgare da noi trovato con l'aggiunta di « illustre, cardinale, regale, curiale »: renderemo con ciò più chiaro ed evidente che cos'è questo volgare.

2 Spieghiamo dunque anzitutto che cosa intendiamo con l'aggiunta di « illustre » [1] e per quale ragione usiamo il termine « illustre ». Con questo termine intendiamo qualcosa che illumina e che, una volta illuminato, risplende [2]. In questo senso definiamo illustri certi uomini; essi infatti o ricevono luce dal potere e illuminano gli altri con la giustizia e la carità [3], o hanno ricevuto una dottrina eccelsa e impartiscono

151). Dante accentua però il carattere tecnico del termine, facendone l'attributo che normalmente designa il grado supremo del volgare italiano.

2. Secondo un metodo diffuso nel Medioevo, la definizione del termine prende l'avvio da una spiegazione etimologica, volta non tanto a chiarire la derivazione della parola quanto a rivelare la vera essenza del concetto indicato dal vocabolo. Tale prassi sarà seguita sistematicamente anche per gli aggettivi *cardinalis, aulicus* e *curialis:* cfr. *V. E.*, I, XVIII, 1; 2; 4. L'etimologia di *illustris* è naturalmente modellata sulle etimologie dei lessici medievali (cfr. in partic. UGUCCIONE: *illustris, ab illustro. stras... idest preclarus, nobilis, quia valde illustratur*) e reca forse in sé un qualche riflesso di teorie neoplatoniche (del resto già presenti nel capitolo precedente: cfr. nota 17) secondo cui la bontà di Dio « si irradia » sulle creature.

3. Sono i governanti, che secondo la tradizione cristiana (cfr. per es. *Rom.*, 13, 1-3), ricevono il loro potere da Dio e lo esercitano con giustizia e carità, virtù proprie dei principi: cfr. *Mon.*, I, XI, 13. La metafora della luce (presente anche nel citato passo del *Mon.*) riprende la dottrina della « metafisica della luce » (cfr. nota precedente) interpretata in senso figurato, come spesso avviene nell'opera dantesca: cfr. per es. *Conv.*, III, VII, 3.

neca [4] et Numa Pompilius [5]. Et vulgare de quo loquimur et sublimatum est magistratu et potestate, et suos honore sublimat et gloria.

3 Magistratu quidem sublimatum videtur, cum de tot rudibus Latinorum vocabulis, de tot perplexis constructionibus, de tot defectivis prolationibus [6], de tot rusticanis accentibus, tam egregium, tam extricatum, tam perfectum et tam urbanum [7] videamus electum ut Cynus Pistoriensis et amicus eius [8] ostendunt in cantionibus suis.

4 Quod autem exaltatum sit potestate, videtur. Et quid maioris potestatis est quam quod humana corda versare potest, ita ut nolentem volentem et volentem nolentem faciat, velut ipsum et fecit et facit [9]?

5 Quod autem honore sublimet, in promptu est. Nonne domestici sui reges, marchiones, comites et magnates quoslibet fama vincunt? Minime hoc probatione indiget. 6 Quantum vero suos familiares gloriosos efficiat, nos ipsi novimus, qui huius dulcedine glorie nostrum exilium [10] postergamus.

7 Quare ipsum illustre merito profiteri debemus.

XVIII

1 Neque sine ratione ipsum vulgare illustre decusamus adiectione secunda, videlicet ut id cardinale vocetur. Nam sicut totum hostium cardinem sequitur ut, quo cardo [1] vertitur, versetur et ipsum, seu introrsum seu extrorsum flec-

4. Si tratta, naturalmente, dello scrittore latino morto sotto Nerone, che Dante conosceva direttamente (cfr. per es. *Conv.*, I, VIII, 16; IV, XII, 8) e apprezzava come filosofo (cfr. *Inf.*, IV, 141; *Conv.*, III, XIV, 8; *Ep.*, 3, 8).

5. Già in età classica la tradizione aveva fatto del secondo re di Roma una mitica figura di legislatore, dotato di *iustitia* e di *religio*, che Dante poteva conoscere attraverso LIVIO, *Hist.*, I, 18, 1 o più probabilmente attraverso FLORO, *Epit.*, I, 1 (I, 2, 1) (ma cfr. anche VIRG., *Aen.*, VI, 808-812 e OV., *Met.*, XV, 479-484). Il nome di questo personaggio compare anche in *Mon.*, II, IV, 5 e *Conv.*, III, XI, 3.

6. Come in *V. E.*, I, VI, 4 (cfr. ivi, nota 14), *prolatio* sembra qui usato in un'accezione morfologica, secondo quanto suggerisce il contesto, che pare accennare a tutte le parti di una lingua (lessico, sintassi, morfologia, fonetica).

7. Il concetto di *urbanitas*, cioè di precisione ed eleganza del linguaggio (e particolarmente della pronuncia) era ben presente nella retorica classica (cfr. CIC., *De or.*, III, 11, 42 - 12, 44; *Brut.*, 46, 171). In Dante esso assume

un'eccelsa dottrina: così fecero Seneca [4] e Numa Pompilio [5]. Ora, il volgare di cui parliamo è reso sublime dalla dottrina e dal potere e rende sublimi i suoi cultori con l'onore e la gloria.

3 Che sia reso sublime dalla dottrina, è evidente: infatti da tanti rozzi vocaboli degli Italiani, da tanti costrutti intricati, da tante forme errate [6], da tanti accenti campagnoli noi vediamo scaturire un volgare così eccellente, così sciolto, così perfetto, così urbano [7] come quello che ci mostrano le canzoni di Cino da Pistoia e dal suo amico [8].

4 Che poi esista un potere che lo eleva, si vede chiaramente. Qual maggiore potere infatti della possibilità di cambiare il cuore umano e di far volere chi non vuole e disvolere chi vuole, come ha fatto e fa questo volgare [9]?

5 Che esso poi renda sublimi conferendo onore, è palese. Forse che i suoi ministri non vincono per fama qualsiasi re, marchese, conte o signore? Non c'è proprio bisogno di dimostrarlo. 6 Noi stessi del resto sappiamo quanto esso renda gloriosi i suoi amici, perché la dolcezza di questa gloria ci spinge a dimenticare il nostro esilio [10].

7 Pertanto dobbiamo a buon diritto dichiararlo « illustre ».

XVIII

1 Non è senza ragione che onoriamo questo volgare con l'aggiunta del secondo aggettivo, cioè chiamandolo « cardinale ». Infatti, come l'intero uscio segue il cardine e gira esso stesso muovendosi in dentro o in fuori nel senso in cui gira il cardine [1], così l'intero gregge dei volgari municipali si gira

poi una connotazione sociologica per la netta opposizione in campo linguistico fra città e campagna (naturalmente a svantaggio di quest'ultima: cfr. *V. E.*, I, XI, 6; II, I, 6; II, VII, 2 e 4), derivata dalla tendenza propria della cultura medievale a porre in relazione lingua e posizione sociale.

8. Cioè Dante stesso: cfr. *V. E.*, I, X, 2.

9. La potenza psicologica dell'eloquenza è un luogo comune della cultura classica che Dante poteva attingere direttamente o indirettamente da testi come Cic., *De or.*, I, 8, 30 e Marziano Capella, *De nupt. Phil. et Merc.*, V, 427: cfr. *Conv.*, II, I, 3.

10. Cfr. *V. E.*, I, VI, 3.

1. L'attributo *cardinalis*, ben attestato in accezioni traslate (si pensi per es. alle *virtutes cardinales* o al titolo ecclesiastico), riceve anch'esso una spiegazione (cfr. *V. E.*, I, XVII, 1 e nota 2) formulata secondo le etimo-

tatur, sic et universus municipalium grex vulgarium vertitur et revertitur, movetur et pausat secundum quod istud, quod quidem vere paterfamilias [2] esse videtur. Nonne cotidie extirpat sentosos frutices de ytalia silva? Nonne cotidie vel plantas inserit vel plantaria plantat? Quid aliud agricole sui satagunt nisi ut amoveant et admoveant, ut dictum est [3]? Quare prorsus tanto decusari vocabulo promeretur.

2 Quia vero aulicum [4] nominamus illud causa est quod, si aulam nos Ytali haberemus, palatinum foret. Nam si aula totius regni comunis est domus et omnium regni partium gubernatrix augusta, quicquid tale est ut omnibus sit comune nec proprium ulli [5], conveniens est ut in ea conversetur et habitet, nec aliquod aliud habitaculum tanto dignum est habitante: hoc nempe videtur esse id de quo loquimur vul-

3 gare. Et hinc est quod in regiis omnibus conversantes semper illustri vulgari locuntur; hinc etiam est quod nostrum illustre velut acola peregrinatur et in humilibus hospitatur asilis [6], cum aula vacemus.

4 Est etiam merito curiale dicendum, quia curialitas nil aliud est quam librata regula eorum que peregenda sunt: et quia statera huiusmodi librationis tantum in excellentissimis curiis [7] esse solet, hinc est quod quicquid in actibus nostris bene libratum est, curiale [8] dicatur. Unde cum istud in

logie correnti nel Medioevo, che connettevano *cardo* a καρδία « cuore », in quanto parte deputata a dirigere e a muovere la porta: cfr. specialmente Is., *Etym.*, XV, 7, 7 e UGUCCIONE (*et dicitur cardo a* cardion *quod est cor, quia sicut cor homines regit et movet, ita ille cuneus ianuam regit et movet*). Tale interpretazione non solo permette di inserire nel testo una similitudine, ma offre anche il modo di collegare quest'ultima alla metafora del *paterfamilias* (cfr. nota seguente), che è appunto colui che deve dirigere la casa. Il cardine di cui si parla è, diversamente dall'uso moderno, un cuneo di legno inserito sotto lo spigolo inferiore esterno, che, ruotando in dentro o in fuori, faceva ruotare l'intero battente, tenuto in posizione superiormente.

2. Per una definizione di *paterfamilias* cfr. *Mon.*, I, V, 5. Una metafora affine si trova in MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars. vers.*, IV, 26.

3. La metafora del *paterfamilias* viene sviluppata con immagini topiche collegate al tema dell'*agricola*, che, nobilitato da una ascendenza scritturale (cfr. *Iohan.*, 15, 1-7 e *Iacob.*, 5, 7, citato e tradotto in *Conv.*, IV, II, 10), era diffuso nei tratti retorici medievali. Si vedano, per rimanere nella cerchia dei testi probabilmente vicini a Dante, BENE DA FIRENZE, *Summa dict.*, III, *in.* (citato in *V. E.*, a cura di Mengaldo, p. 92); G. FAVA, *Summa dict.*, I, I; e altresì BOEZIO, *Phil. cons.*, III, 1, 1-4.

4. L'attributo di *aulicus*, che è chiarito dal sinonimo *palatinus* e che quindi conserva il valore etimologico di « proprio della reggia, regale »

e si rigira, si muove e si ferma secondo quanto fa questo volgare che appare come il vero padrone di casa [2]. Forse che non estirpa ogni giorno dalla selva italiana i cespugli spinosi? Forse che ogni giorno non innesta germogli e trapianta pianticelle? Di che si occupano i suoi contadini, se non, come si è detto, di togliere e mettere piante [3]? Merita quindi davvero l'onore di un nome così alto.

2 La ragione per cui lo definiamo « regale » [4] sta nel fatto che, se noi Italiani avessimo una reggia, esso sarebbe la lingua di palazzo. Infatti, se la reggia rappresenta la casa comune di tutto il regno e l'augusta governante di tutte le sue parti, è conveniente che vi si trovi e abiti tutto ciò che risulta tale da essere comune a tutti, senza essere proprio di nessuno [5]: non vi è anzi dimora più degna di un abitante così nobile. E questo sembra appunto il caso del volgare di cui parliamo.
3 Da questo fatto deriva che tutti coloro che si trovano nelle regge si esprimono sempre in un volgare illustre, e, come ulteriore conseguenza, che il nostro volgare illustre, mancando la reggia, va peregrinando come straniero e trova ospitalità in umili ricoveri [6].

4 È giusto chiamarlo anche « curiale ». La curialità infatti non è altro che la norma e misura di ciò che si deve fare: e poiché la bilancia per tale misura suole esistere soltanto nelle eccellentissime « curie » [7], ne deriva che tutto ciò che nei nostri atti è ben misurato viene chiamato curiale [8]. Ora,

(cfr. *V. E.*, I, XII, 4), introduce nel concetto di volgare illustre una connotazione politica, in quanto Dante lo presenta come mezzo di coesione fra gli Italiani, proprio come l'inesistente reggia d'Italia: cfr. nota 10.

5. Cfr. Boezio di Dacia, *Modi sign.*, q. 8, ed. Pinborg-Roos-Jensen, p. 37, righe 29-31: *pertinent ad metaphysicum, quia ad ipsum pertinent omnia ea, quae sunt omnibus communia et nulli propria*.

6. Come appunto Dante e Cino da Pistoia: cfr. *V. E.*, I, XVII, 6 e I, VI, 3.

7. *Curia* indica qui genericamente, secondo l'uso medievale, il consesso riunito intorno al sovrano con funzione politica, amministrativa e giuridica.

8. Con procedimento simile a quello impiegato in *V. E.*, II, II, 2 (cfr. ivi, nota 2), l'aggettivo *curialis* viene spiegato in base al concetto di *curialitas* (e non di *curia*), qui interpretata in termini che ricordano da vicino la definizione di « legge » (cfr. i testi citati in *V. E.*, I, XVI, 3, nota 12, ma vedi anche Francesco da Barberino, *Docum.*, a cura di Egidi, I, p. 22) e che collocano pertanto questa qualità nell'ambito più gene-

excellentissima Ytalorum curia sit libratum, dici curiale meretur.

5 Sed dicere quod in excellentissima Ytalorum curia sit libratum, videtur nugatio, cum curia careamus. Ad quod facile respondetur: nam licet curia, secundum quod unita accipitur, ut curia regis Alamannie [9], in Ytalia non sit, membra tamen eius non desunt; et sicut membra illius uno Principe uniuntur, sic membra huius gratioso lumine rationis [10] unita sunt. Quare falsum esset dicere curia carere Ytalos, quanquam Principe careamus, quoniam curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa.

XIX

1 Hoc autem vulgare quod illustre, cardinale, aulicum et curiale ostensum est, dicimus esse illud quod vulgare latium appellatur [1]. Nam sicut quoddam vulgare est invenire quod proprium est Cremone, sic quoddam est invenire quod proprium est Lombardie; et sicut est invenire aliquod quod sit proprium Lombardie, ⟨sic⟩ est invenire aliquod quod sit totius sinistre Ytalie proprium; et sicut omnia hec est invenire, sic et illud quod totius Ytalie est. Et sicut illud cremonense ac illud lombardum et tertium semilatium dicitur, sic istud, quod totius Ytalie est, latium vulgare vo-

rale della sfera etica, trascendendo sia il significato di «cortesia» (ma vedi FRANCESCO DA BARBERINO, cit.) sia l'accezione retorica del termine (secondo cui *curialitas* significava «eleganza di stile» e *curialis* indicava il grado stilistico supremo). Questa formulazione della curialità favorisce l'introduzione dell'immagine della *statera*, tipico attributo della legge, che del resto era legittimata dall'uso biblico: cfr. per es. *Eccl.*, 28, 29; 21, 28; *Prov.*, 16, 11.

9. Cioè di Alberto I d'Asburgo, eletto re dei Romani nel 1298 e morto nel 1308: cfr. *Purg.*, VI, 97 segg.

10. Cioè, benché non esista materialmente un sovrano che convoca e riunisce la *curia* d'Italia, i suoi membri potenziali trovano tuttavia un elemento unificatore nella ragione, che ispira alle loro azioni la misura della *curialitas* (un'analoga connessione fra *ratio* e *lex* è esplicitamente teorizzato in TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 90, a. 1 c). Fra queste azioni ci sarà ovviamente la *locutio* (cfr. *Conv.*, III, VII, 8, che presenta una notevole analogia con questo passo), che si esprimerà nel volgare illustre. La ragione viene definita *gratiosum lumen rationis* (*lumen rationis* ricorre anche in *Mon.*, II, I, 7; III, III, 4 e 8) in quanto Dio ci illumina donandoci gratuitamente l'intelligenza: cfr. TOM., *S. theol.*, I, q. 79, a. 4; I, q. 84, a. 5. Come nel caso

questo volgare riceve la sua misura nell'eccellentissima curia degli Italiani e merita pertanto il nome di curiale.

Parlare tuttavia di misure effettuate nella curia degli Italiani, pare uno scherzo, perché non abbiamo curia. Ma a questo si risponde facilmente: infatti, benché in Italia non esista una curia, intesa nella sua unità (come la curia del re di Germania [9]), non mancano tuttavia le membra che la sostituiscono; e come le membra della curia di Germania ricevono unità da un unico Principe, così le membra della nostra sono unite dal lume di grazia della ragione [10]. Sarebbe pertanto falso dire che gli Italiani mancano di una curia, benché siano privi di un Principe: abbiamo infatti una curia, anche se fisicamente dispersa. 5

XIX

Affermiamo poi che questo volgare che abbiamo dimostrato essere illustre, cardinale, regale e curiale, si identifica con quello che viene chiamato volgare italiano [1]. Infatti, come si può trovare un determinato volgare proprio di Cremona, così se ne può trovare uno proprio della Lombardia, e come se ne può trovare uno proprio della Lombardia, così se ne può trovare uno proprio del lato sinistro d'Italia, e come si possono trovare tutti questi volgari, così si può trovare il volgare che è proprio di tutta l'Italia. Pertanto, come il primo di questi riceve il nome di volgare cremonese, il secondo di volgare lombardo, il terzo di volgare di mezza Italia, così questo volgare che appartiene a tutta l'Italia, riceve il 1

del precedente attributo, e forse in misura maggiore, l'argomentazione dantesca investe il volgare illustre di un significato politico, in quanto esso rappresenta il potere unificante della *ratio* e sostituisce, e in qualche modo precorre, la concreta formazione di una struttura statale italiana, attuata nella *curia*.

1. Questa identificazione di volgare illustre e di volgare italiano non è priva di difficoltà e non manca di suscitare qualche perplessità in chi consideri lo sviluppo essenzialmente stilistico che la teoria del volgare illustre assume nel II libro. Lì infatti esso non è la lingua degli Italiani, ma la lingua dei poeti sommi, che trattano i temi più elevati nello stile più alto; anche qui, del resto, come esempi di *volgare latinum* sono addotti proprio i *doctores illustres*. Sull'argomento si veda G. VINAY, 1959, pp. 258-274; *V. E.*, a cura di Mengaldo, pp. LXXII-LXXIV.

catur [2]. Hoc enim usi sunt doctores illustres qui lingua vulgari poetati sunt in Ytalia, ut Siculi, Apuli [3], Tusci, Romandioli, Lombardi et utriusque Marchie [4] viri.

2 Et quia intentio nostra, ut polliciti sumus in principio huius operis, est doctrinam de vulgari eloquentia tradere [5], ab ipso tanquam ab excellentissimo incipientes, quos putamus ipso dignos uti, et propter quid, et quomodo, nec non ubi, et quando, et ad quos ipsum dirigendum sit [6], in inmediatis libris [7] tractabimus. Quibus illuminatis, inferiora vul-
3 garia illuminare curabimus, gradatim descendentes ad illud quod unius solius familie proprium est.

2. Dante applica qui un procedimento induttivo, passando, per successive astrazioni, da entità particolari (concrete e verificabili, come il volgare di Cremona) ad entità sempre più generali (astratte e non verificabili, come il *vulgare semilatium*).

3. Per il significato di *Apuli*, cfr. *V. E.*, I, X, 5, nota 18.

4. Cioè poeti della Marca Trevigiana e della Marca Genovese (o della Marca Anconitana). In *V. E.*, I, XI, 3; I, XIII, 6; I, XIV, 5, Dante non ricorda però alcun *doctor* di queste regioni.

nome di volgare italiano [2]. Esso fu usato dagli illustri maestri che in Italia composero poesia in volgare, e cioè da Siciliani, Apuli [3], Toscani, Romagnoli, Lombardi e scrittori di entrambe le Marche [4].

È nostra intenzione esporre la dottrina relativa all'eloquenza volgare [5], come abbiamo promesso all'inizio di quest'opera, e quindi cominceremo da questo volgare, in quanto è il volgare più eccellente: tratteremo nei prossimi libri [7] chi a nostro avviso sia degno di usarlo, e per che cosa e come, nonché dove e quando e a chi bisogni rivolgerlo [6]. Chiarito questo, procureremo di far luce sui volgari inferiori, scendendo per gradi fino al volgare che è proprio di una singola famiglia.

2

3

5. Cfr. *V. E.*, I, I, 1. Il periodo sembra modellato su TOM., *S. theol.*, I, q. 2 in.: *quia igitur principalis intentio huius sacrae doctrinae est Dei cognitionem tradere...*

6. Sono le *circumstantiae* già utilizzate in *V. E.*, I, IV, 1: cfr. ivi, nota 2.

7. Il *V. E.*, interrotto al secondo libro, doveva comprendere almeno quattro libri: cfr. *V. E.*, II, IV, 1; II, VIII, 8.

⟨LIBER SECUNDUS⟩

I

1 Sollicitantes iterum celeritatem ingenii nostri et ad calamum frugi operis [1] redeuntes, ante omnia confitemur latium vulgare illustre [2] tam prosayce quam metrice decere proferri. Sed quia ipsum prosaycantes ab avientibus [3] magis accipiunt et quia quod avietum est prosaycantibus permanere videtur exemplar [4], et non e converso — que quendam videntur prebere primatum —, primo secundum quod metricum est ipsum carminemus [5], ordine pertractantes illo quem in fine primi libri polluximus [6].

2 Queramus igitur prius utrum omnes versificantes vulgariter debeant illud uti. Et superficietenus videtur quod sic [7], quia omnis qui versificatur suos versus exornare debet in quantum potest [8]: quare, cum nullum sit tam grandis exorna-

1. Utile, in quanto ha come fine *locutioni vulgarium gentium prodesse* (*V. E.*, I, I, 1).

2. Definizione che presuppone l'identificazione di *vulgare illustre* e di *vulgare latium* attuata in *V. E.*, I, XIX, 1.

3. Il verbo *aviere* in *Conv.*, IV, VI, 3-4 è interpretato come « legare parole » e connesso col termine « autore », seguendo forse l'etimologia di Uguccione: *avieo. es idest ligo. as; et inde autor idest ligator.* Esso allude alla complessa struttura grammaticale, retorica, metrica, ritmica e melodica che Dante verrà descrivendo nella sua analisi della poesia, e offre lo spunto per la metafora di *V. E.*, II, V, 8, e II, VIII, 1.

4. La nozione della priorità della poesia rispetto alla prosa poteva venire a Dante da fonti assai diffuse nel Medioevo, come Is., *Etym.*, I, 28, 2. Questa affermazione implica tuttavia una presa di posizione su un problema tutt'altro che pacifico per la cultura del tempo, che spesso tendeva a soluzioni opposte a quelle del nostro poeta. Si pensi per esempio alla recisa asserzione del primato della prosa che troviamo in Buoncompagno da Signa o all'interesse esclusivo per la produzione prosastica che mostra Brunetto. Tale convinzione dantesca poteva derivare da un'attenta

⟨LIBRO SECONDO⟩

I

Sproniamo di nuovo la celerità del nostro ingegno, tornando alla penna per un'opera utile [1], e cominciamo con l'ammettere che sia la forma prosastica sia la forma metrica si addicono al volgare illustre italiano [2]. Di solito sono però i prosatori a desumere tale volgare dai rimatori [3] e, a quanto pare, la produzione in versi resta come modello agli scrittori in prosa, e non viceversa [4]: fatto, questo, che sembra conferirle una certa superiorità. Iniziamo pertanto la cardatura [5] considerando questo volgare nella sua qualità di lingua espressa metricamente e trattiamone nell'ordine che abbiamo promesso alla fine del primo libro [6]. 1

Chiediamoci dunque anzitutto se tutti coloro che compongono versi in volgare debbano servirsi del volgare illustre. A un esame superficiale pare di sì [7]. Infatti: chiunque componga versi deve ornare [8] per quanto può i propri versi; non 2

riflessione sulla letteratura volgare (cfr. *V. E.*, ed. Mengaldo, pp. XLI-XLIII e la bibliografia ivi citata) ed era già presente, sia pure in forma attenuata e non senza contraddizioni, in *Conv.*, I, XIII, 6.

5. Metafora forse suggerita e legittimata dalla connessione etimologica fra *carminare* « cardare » e *carmen* « poema », che veniva istituita in testi molto noti nel Medioevo, come Isidoro (*Etym.*, I, 39, 4) e Uguccione (*carmino... carmina facere, et... carminare lanam quasi carpere et purgare*).

6. Cfr. *V. E.*, I, XIX, 2.

7. Da questo punto in poi il capitolo assume l'andamento di una *quaestio* scolastica. Viene infatti presentata prima la soluzione erronea (con relative argomentazioni capziose: § 2 e 3), poi la tesi esatta (§ 4-8) e infine la confutazione delle false dimostrazioni addotte (§ 9-10).

8. Questa prima argomentazione si fonda sulla teoria dell'*ornatus* (quella parte della retorica che prescriveva di abbellire il discorso con l'aggiunta di parole, colori e tropi): cfr. *Conv.*, IV, XXX, 2.

tionis quam vulgare illustre, videtur quod quisquis versifi-
3 cator debeat ipsum uti. Preterea, quod optimum est in genere suo, si suis inferioribus misceatur non solum nil derogare videtur eis, sed ea meliorare videtur [9]: quare si quis versificator, quanquam rude versificetur, ipsum sue ruditati admisceat, non solum bene facit, sed ipsum sic facere oportere videtur: multo magis opus est adiutorio illis qui pauca quam qui multa possunt. Et sic apparet quod omnibus versificantibus liceat ipsum uti.

4 Sed hoc falsissimum est, quia nec semper excellentissime poetantes [10] debent illud induere, sicut per inferius pertractata
5 perpendi poterit [11]. Exigit ergo istud sibi consimiles viros, quemadmodum alii nostri mores et habitus [12] — exigit enim magnificentia magna potentes [13], purpura viros nobiles [14] —; sic et hoc excellentes ingenio et scientia querit, et alios asper-
6 natur, ut per inferiora patebit [15]. Nam quicquid nobis convenit [16], vel gratia generis, vel speciei, vel individui convenit [17],

9. La seconda dimostrazione è fondata su argomenti filosofici, che hanno la loro matrice in ARIST., *Top.*, III, 5, 119a 20-28. Le dottrine ivi esposte (concernenti gli effetti della πρόσθεσις «aggiunta» e della μῖξις «mescolanza») erano largamente presenti nei testi filosofici e ammettevano talora applicazioni e sviluppi simili a quelli qui addotti da Dante: cfr. per es. TOM., *Scr. in lib. Sent. mag. Petri Lomb.*, I, dist. 44, q. 1, a. 2 (*ergo... melius est quod est impermixtius malo*); a. 2, 6 (*ergo... si meliori melius addatur, totum fiet melius*).

10. Per il valore di *poetantes*, cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7.

11. Cfr. *V. E.*, II, II, 7.

12. Il nesso *mores et habitus* compare frequentemente nel nostro trattato: cfr. *V. E.*, I, IX, 6 e 10; I, XI, 2; I, XVI, 3. Partendo dagli esempi qui addotti gli studiosi hanno generalmente connesso i *mores* con la *magnificentia* e gli *habitus* con la *purpura*, interpretando i primi come «costumi, atteggiamenti morali» e i secondi come «modi di vestire». Poiché però in ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 2, 4, 1122a 30 e in TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IV, lect. 6, n. 711 (testi che Dante sembra avere qui presente: cfr. nota seguente) la *magnificentia* è considerata *habitus* (nell'accezione filosofica del termine: cfr. *V. E.*, I, I, 3, nota 18), sembra meglio intendere i *mores* come «usanze, consuetudini» (a livello di collettività) e gli *habitus* come «atteggiamenti morali costanti, abitudini» (a livello individuale): cfr. CORTI, 1981, pp. 56-58. Nella traduzione abbiamo impiegato il sintagma «usi e costumi», che è forse un po' generico, ma ben radicato nella lingua italiana.

13. La magnificenza è qui, secondo la definizione aristotelica (cfr. ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 2, 1, 1122a 18-23; TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IV, lect. 6 e 7; BRUNETTO, *Tres.* II, 22, 1-3), la virtù concernente le grandi spese: cfr. *Conv.*, IV, XVII, 5. Essa è pertanto adatta soltanto ai ricchi e ai potenti: per questa restrizione cfr. specialmente ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 2, 13, 1122b 26-29 e TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IV, lect. 7, n. 722 e 723.

esiste d'altronde ornamento che sia pari al volgare illustre; sembra quindi chiaro che ogni verseggiatore deve servirsene. 3 Inoltre: se ciò che è ottimo nel proprio genere viene mescolato con ciò che gli è inferiore, non solo non pare sminuire quest'ultimo, ma sembra anzi migliorarlo [9]; pertanto, se un rimatore, benché componga versi rozzamente, mescola il volgare illustre alla sua rozzezza non solo fa bene, ma fa anzi ciò che evidentemente bisogna fare, perché ha molto più bisogno di aiuto chi ha scarse possibilità che non chi ne ha molte. È chiaro quindi che a tutti coloro che compongono versi è lecito usare il volgare illustre.

4 Questa conclusione è tuttavia completamente falsa, perché neanche chi compone poesia [10] nel modo più eccellente deve adottarlo sempre, come si potrà giudicare dalla trattazione successiva [11]. 5 Codesto volgare esige dunque persone che gli siano simili, come lo esigono gli altri nostri usi e costumi [12]. La magnificenza richiede appunto persone di grandi possibibilità [13] e la porpora uomini nobili [14]: allo stesso modo questo volgare cerca chi eccelle per ingegno e sapere, e spregia gli altri, come sarà chiaro da ciò che segue [15]. 6 Tutto ciò che a noi si conviene [16], si conviene infatti o per il genere o per la specie o per l'individuo [17], come avviene appunto per il sen-

14. L'esempio dei *nobiles*, che ritorna in *V. E.*, II, II, 2 (cfr. nota 3) può forse essere suggerito dal commento di TOMMASO al citato passo di Aristotele (*In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IV, lect. 7, n. 721 e 724), in cui più volte si parla di nobili.

15. Cfr. § 8.

16. Viene qui introdotto il principio metodologico della *convenientia*, cioè della conformità o corrispondenza di un termine rispetto ad uno o più altri termini. Tale principio non solo era di uso corrente nella filosofia (e non sarà senza significato il fatto che nel testo aristotelico precedentemente citato, esso compaia a giustificare la limitazione della *magnificentia* ai ricchi: cfr. ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 2, 12, 1122b 23-26 e TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IV, lect. 7, n. 722), ma anche nella retorica (che prescriveva una corrispondenza del discorso rispetto al destinatario e delle parole rispetto ai contenuti).

17. La divisione in genere, specie e individuo è propria della filosofia aristotelico-scolastica (per la definizione di *genus* e dei concetti correlati cfr. *V. E.*, I, XVI, 2, nota 2) e poteva talora fornire, come qui, uno schema concettuale alla trattazione: cfr. per es. TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 18, a. 9 c; II, 1, q. 51, a. 1 c. Nel caso specifico si allude naturalmente al genere *animal*, che raggruppa tutti gli animali, e alla specie *animal rationale*, che comprende tutti gli uomini: cfr. *V. E.*, I, II, 5, nota 13.

ut sentire [18], ridere [19], militare. Sed hoc non convenit nobis gratia generis, quia etiam brutis conveniret; nec gratia speciei, quia cunctis hominibus esset conveniens, de quo nulla questio est — nemo enim montaninis rusticana tractantibus hoc dicet esse conveniens [20] —: convenit ergo indi-
7 vidui gratia. Sed nichil individuo convenit nisi per proprias dignitates [21], puta mercari, militare ac regere: quare si convenientia respiciunt dignitates, hoc est dignos [22], et quidam digni, quidam digniores, quidam dignissimi [23] esse possunt, manifestum est quod bona dignis, meliora dignioribus, op-
8 tima dignissimis convenient [24]. Et cum loquela non aliter sit necessarium instrumentum nostre conceptionis quam equus [25] militis, et optimis militibus optimi conveniant equi, ut dictum est, optimis conceptionibus optima loquela conveniet. Sed optime conceptiones non possunt esse nisi ubi scientia et ingenium est [26]: ergo optima loquela non convenit nisi illis in quibus ingenium et scientia est. Et sic non omnibus versificantibus optima loquela conveniet, cum plerique sine scientia et ingenio versificentur, et per consequens nec optimum vulgare. Quapropter, si non omnibus competit, non omnes ipsum debent uti, quia inconvenienter agere nullus debet.

18. Nozione vulgata della filosofia aristotelico-scolastica che individuava nel senso la caratteristica comune a tutti gli animali: cfr. per es. ARIST., *Met.*, I, 1, 2, 980a 27-28 e TOM., *In Arist. Met. expos.*, I, lect. 1, n. 9.

19. Anche questa affermazione è riconducibile nell'àmbito della filosofia aristotelico-scolastica, che considerava il ridere come una peculiarità dell'uomo: cfr. per es. ARIST., *De part. anim.*, III, 10, 6, 673a 8-9 e TOM., *In Arist. Post. Anal.*, I, lect. 8, n. 69; *S. theol.*, II, 1, q. 51, a. 1 c. Dante si serve di questa nozione più volte; cfr. *V. N.*, XXV, 2 e *Ep.*, 13, 74.

20. Cfr. *V. E.*, I, XI, 6.

21. *Dignitas* e *dignus* sono qui la traduzione del gr. ἀξία e ἄξιος (e come tali compaiono significativamente in ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 2, 3. 1122a 26; IV, 2, 12, 1122b 25 e in TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IV, lect. 4, n. 710 e lect. 7, n. 722, passi che, come abbiamo notato, erano probabilmente ben presenti a Dante) e hanno quindi un significato neutro, indicando semplicemente la congruenza o conformità con qualcosa (cfr. ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 3, 10, 1123b 17). Non corrispondono pertanto a « dignità » e « degno » che, almeno nell'italiano moderno, implicano una connotazione positiva. Per mantenere la fitta trama verbale su cui poggia la dimostrazione dantesca useremo dunque « merito » e « meritevole », precisando tuttavia che il primo termine ha qui il valore generico di qualità acquisita con atti meritevoli (sia in senso positivo sia in senso negativo)

tire [18], il ridere [19], l'essere cavaliere. Ma questo volgare non si conviene a noi per il genere, perché si converrebbe anche alle bestie, né per la specie, perché si converrebbe a tutti gli uomini (il che è fuori questione; nessuno infatti dirà che si conviene ai montanari che si occupano di argomenti agresti [20]): si conviene dunque per l'individuo. Nulla però risulta conveniente all'individuo se non per i meriti suoi propri [21], come avviene ad esempio per il commerciare, l'essere cavaliere e il governare: pertanto, se ciò che è conveniente è in relazione con i meriti, cioè con le persone meritevoli [22], e se alcuni possono essere meritevoli, altri più meritevoli, altri meritevolissimi [23], risulta chiaro che ciò che è buono si converrà a chi è meritevole, ciò che è migliore a chi è più meritevole, ciò che è ottimo a chi è meritevolissimo [24]. La lingua poi è strumento necessario per il nostro concetto proprio come il cavallo [25] lo è per il cavaliere; ora, i migliori cavalli si convengono ai migliori cavalieri, e perciò, come si è detto, ai migliori concetti si converrà la miglior lingua. Ma i migliori concetti non possono essere se non quelli in cui vi è sapere e ingegno [26]; dunque la miglior lingua non si conviene se non a coloro nei quali è ingegno e sapere. Così, la miglior lingua (e di conseguenza il miglior volgare) non si converrà a tutti coloro che compongono versi, dal momento che i più li compongono senza sapere e ingegno. Pertanto, se questo volgare non compete a tutti, non tutti devono servirsene, poiché nessuno deve agire in modo non conveniente.

7

8

e non quello teologico di atto meritevole, ossia, secondo la definizione scolastica, di *opus retributionis dignum*. Quanto al principio qui enunciato, si veda ciò che sulla giustizia distributiva dicono ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 3, 3 segg., 1123b 1 segg.; V, 3, 1-7, 1131a 10-27 e specialmente TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, V, lect. 4, n. 935-937.

22. Questo brusco passaggio dall'astratto al concreto sottintende la problematica sviluppata in *V. E.*, II, II, 2: cfr. ivi, nota 2. Cfr. altresì ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 3, 2, 1123b 1.

23. È implicito qui il criterio del *magis* et *minus:* cfr. *V. E.*, II, II, 4 e nota 8.

24. Cfr. *V. E.*, II, II, 5. Un analogo tipo di argomentazione è presente in ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 3, 14, 1123b 28; TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IV, lect. 8, n. 745.

25. Per il paragone del cavallo cfr. *Conv.*, I, V, 11; III, VIII, 19.

26. Cfr. *V. E.*, II, IV, 10 e nota 24.

9 Et ubi dicitur quod quilibet suos versus exornare debet in quantum potest, verum esse testamur; sed nec bovem epiphiatum [27] nec balteatum suem dicemus ornatum, immo potius deturpatum ridemus illum: est enim exornatio alicuius
10 convenientis additio [28]. Ad illud ubi dicitur quod superiora inferioribus admixta profectum adducunt, dicimus verum esse quando cesset discretio [29]: puta si aurum cum argento conflemus; sed si discretio remanet, inferiora vilescunt: puta cum formose mulieres deformibus admiscentur. Unde cum sententia versificantium semper verbis discretive mixta remaneat [30], si non fuerit optima, optimo sociata vulgari non melior sed deterior apparebit, quemadmodum turpis mulier si auro vel serico vestiatur [31].

II

1 Postquam non omnes versificantes sed tantum excellentissimos illustre uti vulgare debere astruximus, consequens est astruere utrum omnia ipso tractanda sint aut non [1]: et si non omnia, que ipso digna sunt segregatim ostendere.
2 Circa quod primo reperiendum est id quod intelligimus per illud quod dicimus dignum. Et dicimus dignum esse quod dignitatem [2] habet, sicut nobile quod nobilitatem [3], et

27. L'immagine deriva da Uguccione (*epiphia. orum... sunt ornamenta equorum, ut frena et pectoralia...; unde epiphiare, idest equum ornare*), che cita come esempio Or., *Ep.*, I, 14, 43.

28. In questa definizione il principio della *convenientia* (cfr. nota 16) interviene a interpretare restrittivamente la teoria dell'*ornatus* (cfr. nota 8) insistendo sulla necessità della corrispondenza fra forma e contenuto (tema già presente nella retorica classica). Tale concezione, che riveste grande importanza per l'estetica di Dante (cfr. *V. E.*, a cura di Mengaldo, pp. xliii segg.; *E. D.*, vol. IV, pp. 200-203, s. v. *ornatus*), influenza notevolmente la trattazione di questo libro.

29. La seconda tesi erronea, che si fondava sulla *mixtio* (cfr. nota 9) viene confutata proprio in base a tale concetto. Aristotelicamente infatti la μῖξις consiste nell'unificazione delle cose mescolabili che hanno subìto un'alterazione (cfr. Arist., *De gen. et corrupt.*, I, 10, 328b 22). Essa sussiste dunque solo se i singoli elementi risultano modificati.

30. Forma e contenuto sono infatti distinti per Dante: cfr. *Conv.*, II, XI, 4.

31. Analoga immagine in *Conv.*, I, X, 12-13.

1. Si tratta della seconda *circumstantia* enunciata in *V. E.*, I, XIX, 2; cfr. anche *V. E.*, I, IV, 1 e nota 2.

2. La definizione qui proposta rimanda alla dottrina dei paronimi:

Quanto poi all'affermazione circa la necessità per chiunque di ornare per quanto può i propri versi, noi dichiariamo che corrisponde a verità; tuttavia non diremo adorno un bove bardato [27] o un porco col pettorale (ché anzi lo deridiamo, in quanto imbruttito): l'ornamento consiste infatti nell'aggiunta di qualcosa di conveniente [28]. Quanto alla dichiarazione secondo cui la mescolanza di ciò che è superiore e di ciò che è inferiore arreca profitto, affermiamo che ciò è vero qualora cessi la distinzione fra superiore e inferiore [29] (per esempio se fondiamo l'oro con l'argento); ma, se la distinzione rimane, l'inferiore perde valore (per esempio quando belle donne si mescolano a donne brutte). Pertanto, poiché il concetto di coloro che compongono versi rimane sempre distintamente mescolato con le parole [30], tale concetto, se non sarà ottimo, non apparirà migliore, ma peggiore, qualora sia associato all'ottimo volgare, come una brutta donna che si vesta d'oro o di seta [31]. 9 10

II

Abbiamo dimostrato che il volgare illustre non deve essere usato da tutti quelli che compongono versi, ma soltanto dai più eccellenti: resta allora da dimostrare se debba trattare tutti gli argomenti o no [1], e, nel caso che non li debba trattare tutti, rimangono da indicare particolarmente gli argomenti che ne sono meritevoli. 1

A questo proposito, dobbiamo anzitutto stabilire che cosa intendiamo col termine « meritevole ». Dichiariamo dunque che è meritevole ciò che possiede merito [2], come è nobile ciò che possiede nobiltà [3]; e se, conosciuto l'abito, si conosce chi 2

cfr. ARIST., *Cat.*, I, I, 1a 12-15; BOEZIO, *In Cat. Arist.*, I, PL, 64, col. 167-168. Paronimi si dicevano quei termini che derivano da un altro vocabolo per una *transfiguratio nominis* (cioè per una modificazione verbale), ma partecipando della *res* e del *nomen* di quest'ultimo (mantenendo cioè il significato e la radice della parola originaria), come per es. *grammaticus* e *fortis*, che si facevano risalire rispettivamente a *grammatica* e *fortitudo*. Il modo di procedere era, come si vede, opposto a quello della moderna etimologia, in quanto gli astratti erano considerati anteriori ai concreti. Il concetto di partecipazione della *res* e del *nomen*, presentava poi importanti addentellati con la teoria filosofica della *partecipatio:* cfr. nota 8.

3. Per un'ampia trattazione di questo concetto, che è particolarmente importante per Dante, cfr. *Conv.*, IV, III, 7 segg.; IV, X-XVI; IV, XIX-XX; *Mon.*, II, III, 4.

si cognito habituante habituatum cognoscitur in quantum
3 huiusmodi [4], cognita dignitate cognoscemus et dignum. Est etenim dignitas meritorum effectus sive terminus [5], ut, cum quis bene meruit, ad boni dignitatem profectum esse dicimus, cum male vero, ad mali [6]: puta bene militantem ad victorie dignitatem [7], bene autem regentem ad regni, nec non mendacem ad ruboris dignitatem, et latronem ad eam que
4 est mortis. Sed cum in bene merentibus fiant comparationes, et in aliis etiam, ut quidam bene quidam melius quidam optime, quidam male quidam peius quidam pessime mereantur, et huiusmodi comparationes non fiant nisi per respectum ad terminum meritorum, quem dignitatem dicimus, ut dictum est, manifestum est ut dignitates inter se comparentur secundum magis et minus [8], ut quedam magne, quedam maiores, quedam maxime sint; et per consequens aliquid dignum,
5 aliquid dignius, aliquid dignissimum esse constat. Et cum comparatio dignitatum non fiat circa idem obiectum [9], sed circa diversa, ut dignius dicamus quod maioribus, dignissimum quod maximis dignum est (quia nichil eodem dignius esse potest), manifestum est quod optima optimis secun-

4. Cioè, se si conosce la qualità, si conosce ciò che partecipa di tale qualità. Il ragionamento di Dante è coerente con la dottrina dei paronimi (cfr. nota 2) e con quella della «partecipazione» (cfr. nota 8), secondo cui ciò che è participato si può ridurre a ciò che esiste di per sé stesso, cioè in questo caso, alla qualità (cfr. Tom., *S. theol.*, I, q. 44, a. 3, 2; I, q. 44, a. 1 c). *Habituare* sembra debba essere inteso qui nell'accezione filosofica di «conferire un *habitus*» (per il valore di questo termine cfr. *V. E.*, I, I, 3 e nota 18), piuttosto che, come vogliono alcuni interpreti, in quella di «rivestire». Lo suggerisce sia l'esempio della *nobilitas*, che è appunto un *habitus*, sia il nesso di participio presente e participio perfetto, tipico del linguaggio scolastico (cfr. per es. *participans-participatum*, in Tom., *S. theol.*, I, q. 3, a. 8 c; I, q. 75, a. 5, ad 4; *movens-motum*, in Tom., *S. theol.*, I, q. 2, a. 3 c; II, 1, q. 51, a. 2, 2 e ad 2). *Habituans* indica qui lo stesso abito in quanto causa formale e non efficiente, ossia in quanto qualità che informa una potenza.

5. La *dignitas*, in quanto qualità permanente, è infatti «effetto», perché acquisita per mezzo degli atti dell'uomo (che è la causa), e «termine», perché punto di arrivo di una serie di atti. L'espressione *effectus sive terminus* rispecchia formule come *finis sive terminus*, comuni nella Scolastica: cfr. per es. Tom., *S. theol.*, I, q. 93; *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, II, lect. 7, n. 322.

6. Cfr. Brunetto, *Tres.*, II, 6, 2.

7. Esempio topico: cfr. Arist., *Eth. Nic.*, I, 1, 3, 1094a 8-9; I, 7, 1, 1097a 19-20; Tom., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, I, lect. 1, n. 15; lect. 9, n. 105; *S. theol.*, II, 1, q. 18, a. 7 c; Brunetto, *Tres.*, II, 2, 1; II, 7, 2.

possiede l'abito, in quanto quest'ultimo è conforme al primo[4], conosciuto il merito, conosceremo anche il meritevole. Il merito è infatti l'effetto o il termine delle azioni degne[5]; così, quando qualcuno ha agito bene diciamo che è avviato a meritare bene, quando invece ha agito male, diciamo che è avviato a meritare male[6]: per esempio chi combatte bene è avviato a meritare la vittoria[7], chi governa bene a meritare il regno, il mentitore invece a meritare la vergogna e il brigante la morte. Quelli che agiscono bene (e anche gli altri) vengono altresì confrontati fra loro: ne risulta pertanto che alcuni agiscono bene, altri meglio, altri ancora ottimamente; alcuni invece male, altri peggio, altri ancora pessimamente. Tali confronti non hanno peraltro luogo se non rispetto a quel termine delle azioni degne, che noi, come si è detto, chiamiamo merito: è perciò manifesto che fra i meriti si istituisce un confronto sulla base del più e del meno[8], cosicché alcuni meriti risultano grandi, altri maggiori, altri grandissimi. Ne consegue evidentemente che esiste il meritevole, il più meritevole e il meritevolissimo. Il confronto fra i meriti non avviene però rispetto a un medesimo oggetto[9], ma rispetto ad oggetti differenti: di conseguenza noi diciamo più meritevole ciò che è meritevole del più grande e meritevolissimo ciò che è meritevole del grandissimo (non vi può essere infatti un «più meritevole» se l'oggetto è il medesimo). È pertanto manifesto che l'ottimo merita necessariamente l'ot-

3

4

5

8. *Magis et minus* è un criterio di valutazione che ci riconduce nell'ambito della filosofia aristotelico-scolastica ed è strettamente legato al concetto di *partecipatio*. Secondo tale dottrina, la qualità permanente (*habitudo*) o la perfezione (*habitus*) sono comunicate a vari soggetti che le ricevono in grado maggiore o minore: cfr. TOM., *S. theol.*, I, q. 2, a. 3 c; BRUNETTO, *Tres.*, II, 46, 4. Del resto gli stessi *habitus* ammettono «il più e il meno», qualora comportino un principio di relatività, come appunto la *dignitas* (che è «l'essere meritevole di qualcosa»): cfr. ARIST., *Eth. Nic.*, X, 3, 2-3, 1173a 13-28; TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, X, lect. 3, n. 1983-1984; *S. theol.*, II, 1, q. 52, a. 1.

9. Il confronto esige che le *dignitates* siano diverse e non uguali, come sarebbe invece se avessero un identico *obiectum* (cfr. più avanti: *nichil eodem dignius esse potest*). Secondo la dottrina aristotelico-scolastica gli *habitus* si differenziano secondo gli *obiecta* delle loro operazioni, cioè secondo la materia su cui si esercitano: cfr. ARIST., *Eth. Nic.*, IV, 2, 6, 1122b 1-2; TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, IV, lect. 4, n. 713; V, lect. 1, n. 892.

dum rerum exigentiam digna sunt. Unde cum hoc quod dicimus illustre sit optimum [10] aliorum vulgarium, consequens est ut sola optima digna sint ipso tractari, que quidem tractandorum dignissima nuncupamus.

6 Nunc autem que sint ipsa venemur. Ad quorum evidentiam [11] sciendum est quod sicut homo tripliciter spirituatus est, videlicet vegetabili, animali et rationali [12], triplex iter perambulat. Nam secundum quod vegetabile quid est, utile querit, in quo cum plantis comunicat; secundum quod animale, delectabile, in quo cum brutis; secundum quod rationale, honestum querit [13], in quo solus est, vel angelice sociatur ⟨nature⟩ [14]. Propter hec tria quicquid agimus agere videmur; et quia in quolibet istorum quedam sunt maiora quedam maxima, secundum quod talia, que maxima sunt maxime pertractanda videntur, et per consequens maximo vulgari.

7 Sed disserendum est que maxima sint. Et primo in eo quod est utile: in quo, si callide consideremus intentum omnium querentium utilitatem, nil aliud quam salutem inveniemus. Secundo in eo quod est delectabile: in quo dicimus illud esse maxime delectabile quod per pretiosissimum obiectum appetitus [15] delectat: hoc autem venus est. Tertio in eo quod est honestum: in quo nemo dubitat esse virtutem. Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia [16] que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris ac-

10. Cfr. *V. E.*, I, XVI, 6; I, XVII, 3; I, XVIII, 1.

11. L'espressione, assai comune in Dante (cfr. *Mon.*, I, III, 2; II, V, 20; III, XI, 4; *Questio*, 70) è di sapore scolastico: cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 13, a. 7 c; I, q. 49, a. 2 c; I, q. 83, a. 1 c.

12. Cioè, l'anima umana ha tre potenze: vegetativa, sensitiva e razionale. Era una teoria aristotelico-scolastica (cfr. ARIST., *De an.*, II, 2 segg., 413 a 25 segg.; *Eth. Nic.*, I, 7, 12 segg., 1097b 34 - 1098a 1 segg.; TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, I, lect. 10, n. 123-126) profondamente penetrata nella cultura del tempo di Dante (per questo passo cfr. specialmente BRUNETTO, *Tres.*, II, 6, 1) e spesso citata o utilizzata dal nostro autore: cfr. particolarmente *Conv.*, III, II, 11-14; III, VIII, 8; IV, VII, 11-12; IV, XXIII, 3; *Mon.*, I, III, 6; *Purg.*, IV, 1 segg.; XXV, 37 segg.; *Par.*, VII, 139 segg.

13. Secondo la tradizione aristotelico-scolastica l'*utile*, il *delectabile* e l'*honestum* sono tre aspetti dell'*amabile* e del *bonum:* cfr. per es. ARIST., *Eth. Nic.*, VIII, 2, 1, 1155b 17-21; *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, VIII, lect. 2, n. 1552 e 1557; lect. 8, n. 1563; I, lect. 5, n. 58; *S. theol.*, I, q. 5, a. 6.

timo. Ma questo volgare che noi chiamiamo illustre è l'ottimo [10] fra tutti gli altri volgari: ne consegue perciò che esso merita di trattare soltanto ciò che è ottimo, di trattare appunto quello che noi proclamiamo il più meritevole fra gli argomenti da trattare.

6 Indaghiamo ora che cosa sia questo « ottimo ». A chiarimento di tale concetto [11] va ricordato che, come l'anima umana è triplice (cioè vegetativa, animale e razionale) [12], così l'uomo procede per triplice via. Infatti, in quanto essere vegetativo, cerca l'utile (il che è in comune con le piante), in quanto essere animale, cerca il piacevole (il che è in comune con le bestie), in quanto essere razionale cerca l'onesto [13] (e in questo è solo o associato alla natura angelica [14]). Questi tre appaiono essere gli scopi cui sono dirette tutte le nostre azioni: e poiché all'interno di ciascuno di essi esiste la distinzione fra maggiore e grandissimo, è chiaro che ciò che è grandissimo, in quanto tale, deve essere trattato in modo grandissimo, e per conseguenza col più grande dei volgari.

7 Dobbiamo dunque trattare che cosa sia il « grandissimo ». Primo: nell'ambito dell'utile. Ma qui, se consideriamo sagacemente qual'è l'intento di tutti coloro che cercano l'utilità, troveremo che questo « grandissimo » non è altro che la sopravvivenza. Secondo: nell'àmbito del piacevole. E qui noi dichiariamo che è sommamente piacevole ciò che procura piacere mediante il più prezioso oggetto dell'appetito sensitivo [15], cioè il godimento amoroso. Terzo: nell'ambito dell'onesto. E qui non vi sono dubbi che il « grandissimo » consista nella virtù. I temi grandissimi [16] da trattare in modo grandissimo appaiono pertanto tre: sopravvivenza, piacere amoroso, virtù; o, per meglio dire, valore nelle armi, ardore amoroso,

14. L'avvicinamento della natura umana a quella angelica si trova anche in *Conv.*, III, II, 14 e III, III, 11 e in BRUNETTO, *Tres.*, II, 47, 12.

15. L'*appetitus* è qui l'*appetitus sensitivus* o *sensualitas*, per cui cfr. *V. E.*, I, VI, 3 e nota 9.

16. *Magnalia*, calco del gr. μεγαλεῖα, è termine presente, col significato di « grandi opere, azioni mirabili », nel latino biblico (cfr. per es. *Ex.*, 14, 13; *Deut.*, 10, 21; *Ps.*, 70, 19; 105, 21), nel latino cristiano (cfr. per es. AG., *Expos. in Ps.*, 98, 1; *Contra Faust.*, XXVI, 3) e in quello medievale (cfr., in Dante, *Ep.*, 7, 20 e 13, 3).

8 censio et directio voluntatis. Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse [17], scilicet Bertramum de Bornio arma [18], Arnaldum Danielem [19] amorem, Gerardum de Bornello [20] rectitudinem; Cynum Pistoriensem [21] amorem, amicum eius rectitudinem [22]. Bertramus etenim ait

Non posc mudar c'un cantar non exparia [23];

Arnaldus:

L'aura amara
fa·l bruol brancuz
clarzir [24];

Gerardus:

Per solaz reveilar
che s'es trop endormiz [25];

Cynus:

Digno sono eo di morte [26];

amicus eius:

Doglia mi reca ne lo core ardire [27].

Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse [28].

9 Hiis proinde visis, que canenda sint vulgari altissimo innotescunt.

17. Per il valore di *poetare* cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7.

18. Bertran de Born, nato verso il 1140 e morto verso il 1215, signore di Hautefort nel Périgord e implicato nelle lotte fra Enrico II, re d'Inghilterra, e i figli, fu uno dei più importanti trovatori: ci è noto per una quarantina di componimenti. Dante lo ricorda anche in *Conv.*, IV, XI, 14 e *Inf.*, XXVIII, 130-142.

19. Arnaut Daniel, nato a Ribérac, nel Périgord, alla fine del XII sec., fu uno dei più grandi poeti provenzali: di lui abbiamo 17 canzoni e un sirventese. Dante lo ricorda in *V. E.*, II, VI, 6; II, X, 2; II, XIII, 2 e in *Purg.*, XXVI, 115-148.

20. Per Giraut de Bornelh cfr. *V. E.*, I, IX, 3 e nota 6.

volontà ben diretta: argomenti che più di tutti gli altri sono in relazione ai primi. Se ben ricordiamo, sono questi i soli temi che furono cantati nelle loro poesie volgari [17] da personaggi illustri: Bertrand de Born [18] trattò infatti le armi, Arnaut Daniel [19] l'amore, Giraut De Bornelh la rettitudine [20]; Cino da Pistoia [21] l'amore, il suo amico [22] la rettitudine. Così Bertrand: 8

Non posc mudar c'un cantar non exparia [23];

Così Arnaut:

L'aura amara
fa·l bruol brancuz
clarzir [24];

Così Giraut:

Per solaz reveilar
che s'es trop endormiz [25];

Così Cino:

Digno sono eo di morte [26];

Così il suo amico:

Doglia mi reca ne lo core ardire [27].

Non trovo invece che nessun italiano abbia finora composto poesia [28] sulle armi.

Visto questo, diventa chiaro quel che si deve cantare nel volgare più alto. 9

21. Per Cino da Pistoia cfr. *V. E.*, I, X, 2 e nota 11.
22. Dante stesso.
23. « Non posso trattenermi dall'effondere un canto ». È il primo verso della canz. 29, ed. Stimming, p. 183.
24. « L'aria pungente fa diradare i boschetti frondosi ». Sono, con qualche variante, i versi 1-3 della canzone: *L'aur' amara / fa·ls bruoills brancutz / clarzir* (ed. Toja, p. 253, n. 9).
25. « Per risvegliare il divertimento che si è troppo assopito ». Sono i primi due versi del sirventese *Per solatz revelhar, / que s'es trop endormitz* (ed. Kolsen, I, p. 412, n. 65).
26. È, con differente lezione, il primo verso della canzone *Degno son io ch'io mora* (CONTINI, 1960, II, p. 635).
27. È il primo verso della canz. 49 delle *Rime*.
28. Per il valore di *poetare* cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7.

III

1 Nunc autem quo modo ea coartare [1] debemus que tanto sunt digna vulgari, sollicite investigare conemur.

2 Volentes igitur modum tradere quo ligari [2] hec digna existant, primo dicimus esse ad memoriam reducendum quod vulgariter poetantes [3] sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et inregulares modos, 3 ut inferius ostendetur [4]. Horum autem modorum cantionum modum excellentissimum esse putamus: quare si excellentissima excellentissimis digna sunt, ut superius est probatum [5], illa que excellentissimo sunt digna vulgari, modo excellentissimo digna sunt, et per consequens in cantionibus pertractanda.

4 Quod autem modus cantionum sit talis ut dictum est, pluribus potest rationibus indagari. Prima quidem quia, cum quicquid versificamur sit cantio [6], sole cantiones hoc vocabulum sibi sortite sunt: quod nunquam sine vetusta 5 provisione processit [7]. Adhuc: quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilius esse videtur quam quod extrinseco indiget [8], sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt — indigent enim plausoribus [9], ad quos edite sunt: ergo cantiones nobiliores ballatis

1. *Modus* e *coartare* sono termini tecnici. Il primo era usato sia in àmbito poetico, col valore di « metro, ritmo », sia in àmbito musicale, col significato di « melodia, ritmo » o simili; il secondo, che letteralmente vale « costringere », alludeva (come l'analogo *arctare*) alle rigide norme che regolavano la poesia o anche la prosa d'arte.

2. *Ligare* (che riprende il più prezioso *aviere* di *V. E.*, II, I, 1 e rimanda alla metafora del *fascis* di *V. E.*, II, V, 8 e II, VIII, 1) è, come il suo corrispondente italiano *legare* (cfr. per es. *Conv.*, I, XIII, 6; IV, VI, 3; I, VII, 14), verbo tipico per indicare la tecnica compositiva poetica (e particolarmente della canzone: cfr. *V. E.*, II, IV, 6; II, VIII, 9; I, XI, 4) e allude alla complessa struttura metrica, ritmica e melodica della poesia.

3. Per il valore di *poetantes* cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7.

4. La ballata e il sonetto dovevano probabilmente essere trattati nel IV libro (cfr. *V. E.*, II, IV, 1) insieme con la canzonetta (cfr. *V. E.*, II, VIII, 8). *Gli inlegitimi et inregulares modi* saranno, etimologicamente, quei com-

III

Tentiamo ora di esaminare rapidamente la forma in cui dobbiamo ridurre [1] i temi degni di un tale volgare. 1

Volendo dunque insegnare la forma in cui meritano di essere composti [2], a nostro avviso va anzitutto rammentato questo fatto: coloro che composero poesia in volgare [3] usarono per le loro opere molti componimenti diversi: alcuni le canzoni, alcuni le ballate, alcuni i sonetti, alcuni forme non normali e non regolari, come si mostrerà in seguito [4]. Di queste forme la più eccellente è a nostro avviso la forma della canzone: pertanto, se quel che più eccelle merita ciò che più eccelle, come è stato provato prima [5], ciò che merita il volgare più eccellente merita anche la forma più eccellente, e di conseguenza deve essere trattato nelle canzoni. 2 3

Che poi la forma delle canzoni sia tale quale l'abbiamo definita, è dimostrabile con parecchi ragionamenti. Primo: per quanto ogni composizione in versi risulti essere una «canzone»[6], tale nome tuttavia non è toccato che alle canzoni, e non si è mai giunti a un fatto come questo, senza che vi si provvedesse fin dall'antico [7]. Inoltre: tutto ciò che da solo attua lo scopo per cui è fatto appare più nobile di ciò che richiede un elemento estrinseco [8]; ma le canzoni attuano da sé tutto ciò che devono attuare, il che non avviene per le ballate (queste infatti richiedono la presenza di danzatori [9], per i quali sono state prodotte): ne deriva pertanto che le canzoni devono essere ritenute più nobili delle ballate, e di 4 5

ponimenti che non hanno la struttura rigorosa delle forme precedentemente citate.

5. Cfr. *V. E.*, II, II, 5.

6. Cfr. *V. E.*, II, VIII, 6 e nota 4.

7. Che l'antichità legittimi e nobiliti una consuetudine. era concetto già presente nella cultura classica: cfr. per es. *Rhet. ad Her.*, IV, 2, 4; CIC., *De inv.*, II, 54, 162.

8. Viene qui invocato il principio filosofico della preminenza di ciò che è *per se* rispetto a ciò che dipende da altro: cfr. per es. TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, I, lect. 6, n. 126; *S. theol.*, I, q. 49, a. 3, 5. Anche *extrinsecus* deriva dalla terminologia filosofica: cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 49, a. 2, ad 3.

9. Cfr. OR., *Ep.*, II, 3, 154: *si plosoris eges*, dove *plosor* sarà stato erroneamente interpretato come « danzatore ».

esse sequitur extimandas, et per consequens nobilissimum aliorum esse modum illarum, cum nemo dubitet quin ballate
6 sonitus nobilitate modi excellant. Preterea: illa videntur nobiliora esse que conditori suo magis honoris afferunt [10]; sed cantiones magis deferunt suis conditoribus quam ballate: igitur nobiliores sunt, et per consequens modus earum no-
7 bilissimus aliorum. Preterea: que nobilissima sunt carissime conservantur; sed inter ea que cantata sunt, cantiones carissime conservantur, ut constat visitantibus libros: ergo cantiones nobilissime sunt, et per consequens modus earum
8 nobilissimus est. Ad hoc: in artificiatis illud est nobilissimum quod totam comprehendit artem [11]; cum igitur ea que cantantur artificiata existant, et in solis cantionibus ars tota comprehendatur, cantiones nobilissime sunt, et sic modus earum nobilissimus aliorum. Quod autem tota comprehendatur in cantionibus ars cantandi poetice, in hoc palatur, quod quicquid artis reperitur in omnibus aliis, et in cantio-
9 nibus reperitur; sed non convertitur hoc [12]. Signum autem horum que dicimus promptum in conspectu habetur: nam quicquid de cacuminibus illustrium capitum poetantium [13] profluxit ad labia [14], in solis cantionibus invenitur.

10 Quare ad propositum patet quod ea que digna sunt vulgari altissimo in cantionibus tractanda sunt.

IV

1 Quando quidem aporiavimus extricantes [1] qui sint aulico [2] digni vulgari et que, nec non modum quem tanto dignamur honore ut solus altissimo vulgari conveniat [3], antequam

10. Cfr. *V. E.*, I, XVII, 2 e 5, secondo cui il volgare illustre *suos honore sublimat et gloria.*

11. Dottrina scolastica, secondo cui ciò che si vede nell'*artificiatum* preesiste implicitamente nell'*ars*, e quindi l'*artificiatum* è tanto più perfetto quanto più si avvicina all'*ars:* cfr. Tom., *S. theol.*, *Suppl.*, q. 80, a. 1 c; *Scr. in libr. Sent. mag. Petri Lomb.*, IV, dist. 44, q. 1, a. 2.

12. La formula *sed non convertitur* era tipica dell'*argumentum non convertibile*, proprio della filosofia scolastica (cfr. per es. Tom., *S. theol.*, II, 1, q. 54, a. 2, ad 1) e presente anche nei trattati retorici medievali: cfr. per es. Matthieu de Vendôme, *Ars vers.*, II, 45.

conseguenza, che la loro forma è più nobile di tutte le altre forme (nessuno dubita infatti che le ballate superino per nobiltà di forma i sonetti). E ancora: appare più nobile ciò che arreca più onore al proprio autore; ma le canzoni arrecano ai propri autori più onore delle ballate [10]: dunque sono più nobili, e di conseguenza la loro forma è più nobile delle altre. E ancora: ciò che è più nobile vien tenuto più caro; ma fra le composizioni poetiche sono le canzoni ad essere tenute più care, come è noto a chi ha familiarità con i libri: dunque le canzoni sono le poesie più nobili e di conseguenza la loro forma è la più nobile. Inoltre: nei prodotti dell'arte è più nobile ciò che riassume in sé la totalità dell'arte che lo concerne [11]; ora, le composizioni poetiche sono appunto prodotti d'arte e quest'arte è presente nella sua completezza soltanto nelle canzoni: queste ultime sono dunque le poesie più nobili e la loro forma è pertanto la più nobile. Che poi nelle canzoni sia riassunta tutta l'arte di cantare in poesia, risulta evidente dal fatto che qualunque elemento di quell'arte si incontri in ogni altro componimento, si trova anche nelle canzoni, ma non viceversa [12]. Una prova delle nostre affermazioni è evidente davanti ai nostri occhi: solo nelle canzoni si trova infatti tutto ciò che dalla vetta della mente dei poeti [13] illustri è fluito alle loro labbra [14].

6 7 8 9

Per il nostro assunto è chiaro pertanto che ciò che merita il più alto dei volgari deve essere trattato nelle canzoni. 10

IV

Ci siamo affaticati a sceverare [1] quali persone e quali argomenti siano degni del volgare regale [2], nonché quale forma meriti, a nostro avviso, l'onore di essere l'unica conveniente al più alto dei volgari [3]: analizziamo ora, prima di passare 1

13. Per il valore di *poetantes*, cfr. *V. E.*, II, IV, 2 e nota 7.
14. Per la metafora cfr. *Inf.*, I, 79-80; *Purg.*, XIII, 90.

1. Il prezioso verbo *aporiare* è attestato nel latino scritturale (*Cor.*, II, 4, 8) e cristiano, e registrato da Uguccione. *Extricantes* rimanda alla metafora del *carminare* di *V. E.*, II, I, 1.
2. Per *aulicus*, cfr. *V. E.*, XVIII, 2 e nota 4.
3. Cfr. *V. E.*, I, 2 e nota 6.

migremus ad alia modum cantionum, quem casu magis quam arte multi usurpare videntur [4], enucleemus; et qui hucusque casualiter est assumptus, illius artis ergasterium [5] reseremus, modum ballatarum et sonituum ommictentes, quia illum elucidare intendimus in quarto huius operis, cum de mediocri vulgari tractabimus [6].

2 Revisentes igitur ea que dicta sunt, recolimus nos eos qui vulgariter versificantur plerunque vocasse poetas [7]: quod procul dubio rationabiliter eructare presumpsimus, quia prorsus poete sunt, si poesim recte consideremus [8]: que nichil aliud est quam fictio rethorica musicaque poita [9]. 3 Differunt tamen a magnis poetis, hoc est regularibus, quia magni sermone et arte regulari poetati sunt [10], hii vero casu, ut dictum est. Idcirco accidit ut, quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur. Unde nos doctrine operi intendentes, doctrinatas eorum poetrias emulari oportet [11].

4 Ante omnia ergo dicimus unumquenque debere materie pondus propriis humeris coequare, ne forte humerorum ni-

4. Per un analogo concetto cfr. *V. N.*, XXV. La coppia di opposti *casus-ars* (del resto attestata anche in altri testi medievali: cfr. per es. UGO DI SAN VITTORE, *De erud. didasc.*, I, 12; GEOFFROI DE VINSAUF, *Poet. nova*, 1588-1589) sostituisce la più consueta *usus-ars*, che in *Conv.*, I, V, 14 serve a definire i rapporti fra volgare e latino.

5. Il termine raro *ergasterium* era contenuto nei lessici medievali e deriva probabilmente da UGUCCIONE, che registra i significati di *operaria statio* e di *magisterium*, adducendo come esempio GIOVANNI CRISOSTOMO: *per hoc ipsum quod ergasterium huius artis apparuit*. Cfr. *Conv.*, III, IV, 3.

6. Il quarto libro, mai scritto, doveva essere dedicato al volgare mediocre e umile, e trattare, oltre al sonetto e alla ballata, la canzonetta: cfr. *V. E.*, II, VIII, 8.

7. Per la precisione è stato usato il verbo *poetare*, *poetari* (cfr. *V. E.*, I, X, 2; I, XII, 2; I, XIV, 3; I, XV, 2 e 4; I, XIX, 1; II, II, 8) e il participio sostantivato *poetantes* (cfr. *V. E.*, I, XV, 6; II, I, 4; II, III, 2 e 9). Seguendo un uso medievale, Dante riserva il titolo di *poeta* ai classici (salvo in *V. N.*, XXV e in *Par.*, XXV, 7-8, dove volutamente infrange questa regola).

8. Analoga equazione fra « poete in lingua » e « dicitori per rima » in *V. N.*, XXV.

9. Questa concisa definizione ha il suo fulcro nel termine *fictio*, che viene variamente spiegato. Secondo l'interpretazione qui accettata, esso viene connesso con *fingere* nel senso di *excogitare et componere quod verum non est* (UGUCCIONE) e indica, in armonia con una tradizione culturale ben viva al tempo di Dante (basti pensare alla nozione di poesia allegorica) l'invenzione di un contenuto *fictum*, non vero, ma verisimile; cfr. *fittizio*

ad altro, questa forma delle canzoni, che vediamo usata da molti più a caso che con arte [4], e per essa, che finora è stata adottata casualmente, apriamo la bottega dell'arte [5], tralasciando invece la forma delle ballate e dei sonetti, perché intendiamo chiarirla nel quarto libro di quest'opera, quando tratteremo del volgare mediocre [6].

2 Ripensando dunque a quanto abbiamo detto, ci ricordiamo di aver più volte chiamato poeti [7] i rimatori volgari. La denominazione che abbiamo osato proporre è senza dubbio ragionevole, perché essi sono certamente poeti, se si considera rettamente che cos'è la poesia [8]: essa infatti altro non è che invenzione elaborata secondo retorica e musica [9]. 3 I rimatori volgari differiscono tuttavia dai grandi poeti, cioè dai poeti «regolari», perché questi ultimi composero poesia con linguaggio e arte regolare [10], essi invece la compongono a caso, come si è detto. Ne consegue perciò che quanto più da vicino imitiamo i grandi poeti, tanto più rettamente componiamo poesia. Conviene pertanto che noi, proponendoci un'opera di dottrina, emuliamo le loro poetiche dottrinali [11].

4 Affermiamo dunque anzitutto che ciascuno deve adeguare il peso della materia alle proprie spalle, affinché non

in *Conv.*, II, XII, 8-10; II, XV, 2 e *fictivus* in *Ep.*, 13, 27. Fondandosi su un'altra accezione ben attestata di *fingere* «comporre», PAPARELLI, 1960 e *E. D.*, II, pp. 854-855, s. v. *fictio*) ritiene invece che il vocabolo valga «composizione» e che tutta la definizione si debba intendere come: «composizione *poita* (cioè appunto 'composta') mediante retorica e musica». Il prezioso verbo *poire*, dal gr. ποιεῖν, (usato anche in *Ecl.*, II, 97) deriva da Uguccione che lo traduce con *fingere* e lo connette etimologicamente con *poeta*. Per *rethorica musicaque poita* cfr. *Conv.*, II, XI, 9; III, XI, 9. La retorica presiede all'elaborazione formale del componimento poetico; la musica invece provvede non solo a fornire la melodia, ma anche, secondo una tradizione che fa capo a Boezio, ad assicurare l'armonizzazione linguistica e metrica del testo; cfr. *Conv.*, I, VII, 14-15; IV, VI, 4.

10. *I poete regulares* sono ovviamente i poeti classici che si servirono per le loro composizioni della «gramatica» (cfr. *V. E.*, I, I, 3 e nota 16), la cui principale caratteristica è di essere convenzionale e regolata da norme fisse (cfr. *V. E.*, I, IX, 11 e nota 24), e da una tecnica codificata.

11. Come in *V. E.*, I, X, 2 (cfr. ivi, nota 13), l'imitazione delle regole (non solo grammaticali e sintattiche, ma anche retoriche) che vengono applicate nella «gramatica» è considerata pratica utile a dare stabilità e pregio al volgare. Nel caso specifico, Dante individua nelle poetiche latine (classiche e medievali) la fonte cui deve attingere per formulare le norme che enuncia nella sua trattazione.

mio gravata virtute in cenum cespitare necesse sit: hoc est quod Magister noster Oratius precipit cum in principio Poetrie «Sumite materiam» dicit [12].

5 Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam 6 inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum [13]. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur [14]: et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere [15]. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere [16].

7 Sed ommictamus alios, et nunc, ut conveniens est, de stilo tragico pertractemus. Stilo equidem tragico tunc uti vide-

12. Come esempio e simbolo di queste *doctrinate poetrie* viene citata qui (come in *Conv.*, II, XIII, 10 e in *Ep.*, 13, 30 la più famosa e autorevole di tali opere, cioè l'*Ars poetica* oraziana: cfr. Or., *Ep.*, II, 3, 38-40: *Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam / viribus et versate diu, quid ferre recusent, / quid valeant umeri.* « Prendete una materia proporzionata alle vostre forze, voi che scrivete, e meditate a lungo che cosa rifiutino di portare le vostre spalle e che cosa invece possano sostenere ». Questo passo era frequentemente citato, parafrasato e variamente adattato nei trattati di retorica e di poetica: cfr. per es. Giovanni di Garlandia, *Poetria*, ed. Mari, p. 887; Geoffroi de Vinsauf, *Poet. nova*, 1085-1086, 1992-1994; Brunetto, *Rett.*, ed. Maggini, p. 151 e, in Dante, *V. N.*, XVIII, 9 e *Par.*, XXIII, 64-66.

13. Dante utilizza qui, adattandole, teorie e formulazioni retoriche comuni ai suoi tempi. Nel Medioevo *tragoedìa* e *comoedìa* non indicavano, come oggi, particolari generi teatrali, ma differenti tipi di poesia, diversamente connotati sia rispetto al contenuto sia rispetto allo stile. La *tragoedìa* era infatti caratterizzata da nobili personaggi, da vicende grandiose e da uno stile elevato; la *comoedìa* presentava invece personaggi socialmente non eminenti, vicende ordinarie e stile umile (o, secondo altri trattatisti, mediocre): cfr. Uguccione (che è la fonte di *Ep.*, 13, 29 segg.): *differunt tragedia et comedia, quia comedia privatorum hominum continet facta, tragedia regum et magnatum. Item comedia humili stilo describitur, tragedia alto.* Il nostro autore trasferisce questa terminologia dall'àmbito della poesia narrativa a quello della poesia lirica e se ne serve al fine di designare per antonomasia due differenti gradi stilistici. Anche la definizione di *elegia* è tradizionale: cfr. Uguccione: *ab eleyson elegus .a.um, idest miser.a.um; unde versus de miseria facti dicuntur elegi; unde hec elegia, idest miseria.* Quanto alla triade *tragoedia-comoedia-elegia*, benché l'interesse dei retori medievali fosse prevalentemente orientato verso la coppia « tragedia »-« commedia », è tuttavia attestata la presenza di una triplice classificazione dei generi poetici (corrispondente alla divisione dello stile in alto, mediocre e umile, per cui v. nota seguente), in cui il terzo elemento è solitamente

gli capiti di incespicare e cadere nel fango per avere troppo preteso dalla loro forza: è questo che insegna il nostro maestro Orazio, quando dice al principio della *Poetica*: *Sumite materiam* [12].

Dobbiamo poi distinguere fra gli argomenti che ci si presentano e vedere se debbano essere cantati tragicamente, comicamente o elegiacamente. Per tragedia indichiamo lo stile superiore, per commedia quello inferiore; per elegia invece intendiamo lo stile proprio dei miseri [13]. Se dunque gli argomenti sembrano richiedere di essere cantati tragicamente, si deve allora adottare il volgare illustre e conseguentemente comporre una canzone. Se invece pare che si debbano cantare comicamente, si assuma talvolta il volgare mediocre e talvolta l'umile [14] (quanto alla distinzione fra questi volgari, ci riserviamo di mostrarla nel quarto libro di quest'opera [15]). Se poi ci sembra di doverli cantare elegiacamente, è opportuno che usiamo soltanto il volgare umile [16]. 5 6

Ma tralasciamo gli altri stili e trattiamo ora, com'è conveniente, lo stile tragico. È chiaro che ci serviamo di quest'ul- 7

costituito dalla satira (ma può essere anche l'elegia, come in BENE DA FIRENZE, *Cand.*, I, 6). Spunti per questa tripartizione potevano venire da OR., *Ep.*, II, 3, 77 segg. e da GIOVANNI DI GARLANDIA, *Poetria*, ed. Mari, pp. 894 e 927.

14. Dante si serve qui di un'altro schema, secondo cui gli stili venivano classificati in *altus* (o *grandiloquus*), *mediocris* e *humilis* e caratterizzati in base ai contenuti e alla lingua. Tale elaborazione, che prendeva le mosse da testi classici (specialmente *Rhet. ad Her.*, IV, 8, 11) e tradizionalmente presentava come esempi dei tre stili le opere di Virgilio (*Eneide*, stile alto; *Georgiche*, stile mediocre; *Bucoliche*, stile umile), era molto diffusa: cfr. per es. GEOFFROI DE VINSAUF, *Docum.*, II, 3, 145. Il nostro autore applica però questo schema non agli stili, ma ai livelli linguistici, e lo riformula in *vulgare illustre*, *vulgare mediocre*, *vulgare humile*. I tre livelli linguistici vengono altresì fatti corrispondere ai tre stili, indicati, secondo una diversa classificazione (v. nota precedente) come *tragedia*, *comedia* ed *elegia*. La teorizzazione dantesca appare pertanto più complessa e articolata, anche se non priva di incertezze e contraddizioni (per es. l'oscillazione fra *sermo humilis* e *mediocris* della *comedia* sarà dovuta all'incertezza della tradizione, che assegnava questa forma talora allo stile mediocre e talora allo stile umile, o alla possibilità di passare da uno stile all'altro, com'era generalmente previsto e consentito?). Per un'analisi ampia e accurata dei § 5 e 6 e dei problemi ad essi connessi cfr. MENGALDO, 1966 e *E. D.*, V, pp. 435-438, s. v. « dottrina degli stili ».

15. Cfr. nota 6.

16. Per le difficoltà sollevate da questa affermazione cfr. *V. E.*, II, XII, 6 e nota 15.

mur quando cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum con-
8 cordat [17]. Quare, si bene recolimus summa summis esse digna iam fuisse probatum [18], et iste quem tragicum appellamus summus videtur esse stilorum, illa que summe canenda distinximus isto solo sunt stilo canenda; videlicet salus, amor et virtus et que propter ea concipimus [19], dum nullo accidente vilescant [20].

9 Caveat ergo quilibet et discernat ea que dicimus, et quando pure hec tria cantare intendit, vel que ad ea directe ac pure secuntur, prius Elicone potatus, tensis fidibus ad supre-
10 mum, secure plectrum tum movere incipiat [21]. Sed cautionem atque discretionem [22] hanc accipere, sicut decet, hic opus et labor est [23], quoniam nunquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest [24]. Et hii sunt quos Poeta Eneidorum sexto [25] Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos ad ethera deorumque filios vocat,
11 quanquam figurate loquatur. Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt [26], et a tanta presumptuositate desistant; et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam [27] imitari.

17. Questa definizione allo stile tragico, che tocca sia i contenuti sia la forma, dipende da *Rhet. ad. Her.*, IV, 8, 11, passo spesso citato, imitato e rielaborato nel Medioevo. Fin dall'antichità (cfr., oltre al citato passo di *Rhet. ad Her.*, Cic., *De inv.*, I, 18, 25; II, 15, 49; *De or.*, III, 2, 5; I, 12, 54) i termini *gravis* e *gravitas* designavano l'elevatezza di stile, di forma e di contenuto.

18. Cfr. *V. E.*, II, II, 5.

19. Cfr. *V. E.*, II, II, 7.

20. Cioè purché non siano snaturati da circostanze accessorie. Per *accidens* si intende qui, filosoficamente, ciascuno dei caratteri non necessari, che non appartengono all'essenza del soggetto.

21. Serie di immagini di ascendenza classica. L'Elicona è, ovviamente, il monte della Beozia sacro ad Apollo e alle Muse: cfr. *Purg.*, XXII, 64-65, dove la fonte delle Muse, datrice di ispirazione poetica, è localizzata sul Parnaso. Come simbolo della poesia, il canto accompagnato dalla cetra è diffusissimo fin dall'antichità.

timo quando tanto lo splendore dei versi quanto l'altezza del costrutto e l'eccellenza dei vocaboli si accordano con l'elevatezza del pensiero [17]. Perciò, se ben ricordiamo che, com'è stato dimostrato, ciò che è sommo merita ciò che è sommo [18], e che quello che chiamiamo tragico appare come il sommo fra gli stili, è in questo solo stile che debbono essere trattati quelli che abbiamo distinti come temi da trattare in modo sommo (cioè sopravvivenza, amore, virtù e tutti i concetti che ci provengono da essi [19], purché non sviliti da un qualche fattore accidentale [20]). 8

Che ciascuno consideri con cautela e discernimento ciò che diciamo, e quando intende cantare questi temi puri e semplici, o vuol esprimere ciò che da essi discende direttamente e semplicemente, beva ai fonti d'Elicona, tenda al massimo le corde della lira e cominci poi a muovere sicuramente il plettro [21]. Ma che fatica e impresa raggiungere [22], come si conviene, questa cautela e questo discernimento [23]! Non si ottengono infatti senza avere alacrità d'ingegno, senza mostrare assiduità nell'arte e senza possedere dottrina [24]. Sono costoro che il Poeta nel sesto dell'*Eneide* [25] definisce, col suo linguaggio figurato, i diletti di Dio, i sublimi che raggiungono il cielo per l'ardente virtù, i figli degli dèi. Sia dunque confutata la stoltezza di quanti, privi di arte e di dottrina, confidando nel solo ingegno, si slanciano in argomenti sommi da cantare in modo sommo [26]. Desistano dunque da tanta presunzione e, se per natura o pigrizia sono oche, non cerchino di imitare l'aquila [27] che tende alle stelle. 9 10 11

22. Per il valore di *discretio* cfr. *V. E.*, I, I, 1 e nota 5.
23. Cfr. Virg., *Aen.*, VI, 129.
24. L'individuazione di *natura*, *doctrina* e *usus* come fattori determinanti per il raggiungimento dell'*eloquentia* era tradizionale: cfr. in partic. Is., *Etym.*, II, 3, 2. Per espressioni affini cfr. *V. E.*, I, I, 3 e per il valore di *habitus*, cfr. ivi, nota 18.
25. Cfr. Virg., *Aen.*, VI, 129-131. Già Bernardo Silvestre, *Comm. in Aen.*, ed. Riedel, p. 57, righe 14-16 così interpreta l'espressione virgiliana: *dis ge⟨ni⟩ti, filii Apollinis: sapientes, filii Calliopes: eloquentes, filii Iovis: rationabiles. Hi sunt semidei, i. e. in anima rationabiles et immortales, in corpore mortales.*
26. Cfr. *V. E.*, II, VI, 3.
27. Per l'immagine dell'aquila cfr. *Inf.*, IV, 94-96; per gli *anseres* è forse possibile un'eco di Virg., *Ecl.*, IX, 36.

V

1 De gravitate sententiarum vel satis dixisse videmur vel saltim totum quod operis est nostri: quapropter ad superbiam carminum festinemus.

2 Circa quod sciendum quod predecessores nostri diversis carminibus usi sunt in cantionibus suis, quod et moderni faciunt: sed nullum adhuc invenimus in carmen sillabicando endecadem transcendisse, nec a trisillabo descendisse [1]. Et licet trisillabo carmine atque endecasillabo et omnibus intermediis cantores latii usi sint, pentasillabum et eptasillabum et endecasillabum in usu frequentiori habentur, et post hec trisillabum ante alia [2].

3 Quorum omnium endecasillabum videtur esse superbius, tam temporis occupatione [3] quam capacitate sententie, constructionis et vocabulorum; quorum omnium specimen magis multiplicatur in illo, ut manifeste apparet: nam ubicunque 4 ponderosa multiplicantur, ⟨multiplicatur⟩ et pondus. Et hoc omnes doctores perpendisse videntur, cantiones illustres principiantes ab illo [4], ut Gerardus de B.:

Ara ausirez encabalitz cantarz [5]

(quod carmen, licet decasillabum videatur, secundum rei veritatem endecasillabum est: nam due consonantes extreme non sunt de sillaba precedente, et licet propriam vocalem non habeant, virtutem sillabe non tamen ammictunt; signum autem est quod rithimus ibi una vocali perficitur, quod esse

1. Quest'affermazione è vera se riferita alla prassi metrica italiana, ma non a quella provenzale, dove esistevano versi bisillabici e anche monosillabici.

V

Sull'elevatezza dei concetti ci pare di aver detto abbastanza o, per lo meno, tutto ciò che la nostra opera richiedeva. Passiamo dunque rapidamente allo splendore dei versi. 1

Conviene sapere a questo proposito che i nostri predecessori usarono nelle loro canzoni differenti versi, come del resto fanno anche i contemporanei. Finora però non abbiamo trovato in nessun autore un verso che, diviso in sillabe, ne presentasse più di undici o che scendesse sotto le tre [1]. Sebbene poi il trisillabo, l'endecasillabo e tutti i versi intermedi siano stati adottati dai rimatori italiani, sono tuttavia di uso più frequente il quinario, il settenario e l'endecasillabo; viene quindi prima di tutti gli altri il trisillabo [2]. 2

L'endecasillabo appare il più splendido di tutti questi versi, sia per la sua ampiezza [3], sia per la capacità di accogliere concetti, costrutti e vocaboli. Infatti la bellezza di ciascuno di questi ultimi si riflette moltiplicata in questa forma metrica — il che del resto è palese, perché ovunque aumentano gli elementi di gran peso, il risultato è di maggior peso. Tutti i grandi maestri sembrano esserne consapevoli e iniziano le loro canzoni illustri con questo verso [4], come Giraut de B⟨ornelh⟩: 3 4

Ara ausirez encabalitz cantarz [5]

(questo verso, per quanto sembri decasillabo, è in realtà endecasillabo: le due ultime consonanti non appartengono infatti alla sillaba precedente e, benché non abbiano una loro vocale, non perdono tuttavia il loro valore di sillaba; lo indica il fatto che in questo caso si ha una rima con una sola vocale,

2. Questa constatazione risente dell'uso degli Stilnovisti, ma è valida anche per i poeti precedenti, con l'eccezione dell'ottonario.

3. Con *occupatio temporis* Dante indica la durata o la lunghezza dell'endecasillabo, che è la condizione essenziale della sua maggior capacità espressiva.

4. In realtà quest'uso si riscontra costantemente solo in Dante.

5. « Ora udrete perfezionare canzoni ». È, con qualche variante, il primo verso della canzone: *Er'auziretz enchabalir chantars* (ed. Kolsen, I, p. 166, n. 30).

non posset nisi virtute alterius ibi subintellecte) [6]; Rex Navarre:

De fin amor si vient sen et bonté [7]

(ubi, si consideretur accentus et eius causa, endecasillabum esse constabit) [8]; Guido Guinizelli:

Al cor gentil repara sempre amore [9];

Iudex de Columpnis de Messana:

Amor, che lungiamente m'hai menato [10];

Renaldus de Aquino:

Per fino amore vo sì letamente [11];

Cynus Pistoriensis:

Non spero che giamai per mia salute [12];

amicus eius:

Amor, che movi tua virtù da cielo [13].

5 Et licet hoc quod dictum est celeberrimum carmen, ut dignum est, videatur omnium aliorum, si eptasillabi aliqualem societatem assumat, dummodo principatum obtineat, clarius magisque sursum superbire videtur. Sed hoc ulterius 6 elucidandum remaneat [14]. Et dicimus eptasillabum sequi illud quod maximum est in celebritate. Post hoc pentasillabum et deinde trisillabum ordinamus. Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore

6. Dante applica forzosamente al verso provenzale la regola dell'endecasillabo italiano, che prevede dopo l'ultimo accento tonico posto sulla decima sillaba la presenza di una sillaba atona, e quindi di una seconda vocale coinvolta nella rima: cfr. nota 8.

7. È il primo verso della canzone già citata in *V. E.*, I, IX, 3: cfr. ivi, nota 7.

8. Cioè se si considera l'accento tonico, che secondo Dante deriva da un troncamento: cfr. *V. E.*, I, XIV, 5. Evidentemente qui l'autore sente

il che non potrebbe avvenire se non in virtù di un'altra vocale che vi è sottintesa) [6]; come il re di Navarra:

De fin amor si vient sen et bonté [7]

(dove, se si considera la presenza dell'accento e la causa che lo determina, sarà chiaro che si tratta di un endecasillabo [8]); come Guido Guinizelli:

Al cor gentil repara sempre amore [9];

come il giudice delle Colonne di Messina:

Amor, che lungiamente m'hai menato [10];

come Rinaldo d'Aquino:

Per fino amore vo sì letamente [11];

come Cino da Pistoia:

Non spero che giamai per mia salute [12];

come il suo amico:

Amor, che movi tua virtù da cielo [13].

Questo di cui abbiamo parlato, appare, come merita, il più rinomato di tutti i versi: tuttavia sembra splendere più chiaro e più alto quando attua una sorta di unione col settenario, purché in questa società mantenga il primato. Ma rimandiamo a dopo il chiarimento di questo punto [14]. Dichiariamo invece che al verso di massima rinomanza segue il settenario, dopo cui poniamo nell'ordine il quinario e il trisillabo. Il novenario pareva invece un trisillabo triplicato

la corrispondenza fra la struttura ritmica del decasillabo gallo-romanzo e dell'endecasillabo italiano, che recano entrambi l'ultimo accento sulla decima sillaba (benché nel verso italiano quest'ultima sia normalmente seguita da una sillaba atona).

9. È il primo verso della canzone già citata in *V. E.*, I, IX, 3: cfr. ivi, nota 8.

10. È la canzone già citata in *V. E.*, I, XII, 2: cfr. ivi, nota 7.

11. È la canzone già citata in *V. E.*, I, XII, 8: cfr. ivi, nota 27.

12. È, con qualche variante, il primo verso (*I'no spero che mai per mia salute*) di una canzone di Cino (MARTI, 1969, p. 505).

13. È la canzone di *Rime*, 37, citata anche in *V. E.*, II, XI, 7.

14. Cfr. *V. E.*, II, XII, 3 segg.

7 fuit vel propter fastidium absolevit [15]. Parisillabis [16] vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro: retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus quemadmodum materia forme subsistunt [17].

8 Et sic, recolligentes predicta, endecasillabum videtur esse superbissimum carmen: et hoc est quod querebamus. Nunc autem restat investigandum de constructionibus elatis et fastigiosis vocabulis; et demum, fustibus torquibusque paratis, promissum fascem [18], hoc est cantionem, quo modo viere [19] quis debeat instruemus.

VI

1 Quia circa vulgare illustre nostra versatur intentio [1], quod nobilissimum est aliorum [2], et ea que digna sunt illo cantari discrevimus, que tria nobilissima sunt, ut superius est astructum [3], et modum cantionarium selegimus illis, tanquam aliorum modorum summum [4], et, ut ipsum perfectius edocere possimus, quedam iam preparavimus, stilum [5] videlicet atque carmen [6], nunc de constructione [7] agamus.

15. È infatti assente nella metrica della canzone stilnovista e raro nella lirica precedente di stile elevato. La spiegazione di Dante sembra fondarsi, piuttosto che sulla consueta scansione del novenario, su una speculazione di tipo logico-matematico (come la succesisva sui versi parisillabi).

16. Viene del tutto ignorato l'ottonario che, desueto presso gli Stilnovisti, aveva avuto grande fortuna presso i loro predecessori.

17. Per la superiorità dei numeri dispari cfr. *V. E.*, I, XVI, 5 e nota 17. Un'esplicita connessione fra i numeri dispari e la « forma » è in Tom., *In Arist. lib. Met. expos.*, I, lect. 8, n. 125. Naturalmente *forma* e *materia* vanno qui intese, in armonia con la filosofia aristotelica e scolastica, rispettivamente come essenza necessaria delle cose che hanno materia (cioè come principio sostanziale che determina la natura specifica delle cose) e come passività e potenzialità (cioè come l'essere nella sua indeterminatezza).

e perciò o non fu mai in auge o venne a noia e cadde in disuso [15].

7 Quanto ai versi parisillabi [16], non vengono usati che raramente per la loro rozzezza: mantengono infatti la natura dei numeri pari, che sottostanno ai numeri dispari come la materia sottostà alla forma [17].

8 Riassumendo dunque quanto si è detto prima, il verso più splendido risulta essere l'endecasillabo, e questo è ciò che cercavamo. Resta ora da indagare sui costrutti elevati e sui vocaboli eccelsi e infine, preparati bastoni e ritorte, insegneremo in che modo si debba legare [19] insieme la fascina [18] che abbiamo promesso, cioè la canzone.

VI

1 È nostro intento occuparci del volgare illustre [1], che fra gli altri volgari è il più nobile [2]: abbiamo perciò distinto i temi che meritano di essere trattati in questa lingua (cioè i tre temi più nobili, come abbiamo dimostrato precedentemente [3]) e per essi abbiamo scelto la forma della canzone, in quanto somma fra le altre [4]; trattiamo ora del costrutto [7], visto che, per poter insegnare più perfettamente questa forma, abbiamo già preparato alcuni elementi, cioè stile [5] e verso [6].

18. La metafora del *fascis* ritornerà in *V. E.*, II, VIII, 1: con *fustes* e *torques* Dante indica figuratamente i versi, i costrutti e i vocaboli necessari alla struttura della canzone.

19. Il raro verbo *vicre*, che rimanda ad *aviere* di *V. E.*, II, I, 1 (cfr. ivi, nota 3), era registrato nei lessici medievali (cfr. Is., *Etym.*, VIII, 7, 3 e UGUCCIONE: *vieo. es... idest vincire, ligare*) che lo interpretavano come « legare » e lo connettevano a *vates* (secondo un'etimologia già presente in VARRONE, *De ling. lat.*, VII, 36).

1. *Versare intentionem* è espressione tipica del linguaggio filosofico. Qui è forse possibile cogliere un'eco di TOM., *In lib. Arist. Eth. ad Nic.*, I, lect. 1, n. 2.

2. Cfr. *V. E.*, I, XVI, 6; I, XVII, 3; I, XVIII, 1; II, II, 5.

3. Cfr. *V. E.*, II, II, 7.

4. Cfr. *V. E.*, II, III, 3-10.

5. Cfr. *V. E.*, II, IV.

6. Cfr. *V. E.*, II, V.

7. La *constructio*, cioè l'organizzazione sintattica, è un elemento fondamentale della lingua (cfr. *V. E.*, I, VI, 4; I, XVII, 3) ed è materia della grammatica (cfr. *Conv.*, II, XI, 9; II, XIII, 10). In questo capitolo la trattazione del « costrutto » si estende tuttavia anche ad aspetti stilistici, che sono più propriamente retorici.

2 Est enim sciendum quod constructionem vocamus regulatam compaginem dictionum [8], ut « Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandri » [9]. Sunt enim quinque hic dictiones
3 compacte regulariter, et unam faciunt constructionem. Circa hanc quidem prius considerandum est quod constructionum alia congrua est, alia vero incongrua [10]. Et quia, si primordium bene discretionis [11] nostre recolimus, sola supprema venamur, nullum in nostra venatione locum habet incongrua [12], quia nec inferiorem gradum bonitatis promeruit. Pudeat ergo, pudeat ydiotas tantum audere deinceps ut ad cantiones prorumpant [13]: quos non aliter deridemus quam cecum de coloribus distinguentem [14]. Est ut videtur congrua quam sectamur.

4 Sed non minoris difficultatis accedit discretio [15] priusquam quam querimus actingamus, videlicet urbanitate [16] plenissimam. Sunt etenim gradus constructionum quamplures: videlicet insipidus, qui est rudium, ut « Petrus amat multum dominam Bertam » [17]; est et pure sapidus [18], qui est rigidorum scolarium vel magistrorum, ut « Piget me cunctis pietate maiorem, quicunque in exilio tabescentes patriam

8. Nella sua sostanza la formulazione dantesca rispecchia la definizione, divenuta classica del Medioevo, di PRISCIANO, *Inst. gram.*, II, 15: *oratio est ordinatio dictionum congrua, sententiam perfectam demonstrans.* Sono state altresì rilevate affinità con un passo di BOEZIO DI DACIA, *Modi sign.*, q. 132, ed. Pinborg-Ross-Jensen, p. 305, righe 78-80: *constructionem hic voco ordinationem dictionum ad invicem habentium proportionem mutuam in suis modis significandi.* Cfr. infine l'uso di *compago constructionis*, in MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars. vers.*, 1, 37.

9. « Aristotele filosofò al tempo di Alessandro ». In quest'esempio, costruito con personaggi famosi dell'antichità secondo una tipica prassi dei grammatici medievali, le parole sono disposte secondo l'ordine naturale, ma appaiono impreziosite da una clausola ritmica finale (secondo il *cursus velox*): *tèmpore Alexàndri.*

10. L'opposizione *congruus-incongruus* è assai comune nella trattatistica medievale e si riferisce non solo all'esattezza grammaticale (cfr. per es. BENE DA FIRENZE, *Cand.*, I, 2: *congrua* (scil. *locutio*) *vero videtur latinitate sermonis*), ma anche alla correttezza logica.

11. Cioè quanto detto in *V. E.*, II, IV, 5-8 sulla necessità di distinguere ciò che conviene ai vari stili e sulle caratteristiche dei differenti stili.

12. Infatti lo stile supremo o tragico richiede il volgare illustre, che a sua volta esige il grado supremo del costrutto: cfr. § 5.

Conviene intanto sapere che definiamo costrutto una regolare struttura di parole [8], come: *Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandri* [9]. Qui vi sono infatti cinque parole strutturate regolarmente che formano un solo costrutto. 2

Si deve anzitutto osservare in proposito che esiste un costrutto corretto e un costrutto scorretto [10]. A ben ricordare però la nostra distinzione iniziale [11], noi cerchiamo soltanto ciò che è supremo, e dunque non c'è posto nella nostra ricerca per il costrutto scorretto [12], perché, quanto a pregio, esso non raggiunge neppure il grado più basso. Si vergognino, si vergognino dunque gli ignoranti che continuano a lanciarsi temerariamente nelle canzoni [13]! Costoro sono oggetto della nostra derisione proprio come il cieco che vuol distinguere i colori [14]. Quello che ricerchiamo è, come si vede, un costrutto corretto. 3

Tuttavia, prima di raggiungere l'oggetto del nostro interesse, cioè il costrutto di compiuta eleganza [15], ci si presenta una distinzione non meno difficile [16]. Esistono infatti diversi gradi nei costrutti. Vi è l'insipido, proprio dei principianti (per esempio: *Petrus amat multum dominam Bertam* [17]), vi è quello puramente e semplicemente sapido [18], proprio degli studenti o dei professori pedanti (per esempio: *Piget me cunctis pietate maiorem, quicunque in exilio tabescentes pa-* 4

13. Cfr. § 8 e *V. E.*, II, IV, 11.

14. Per immagini simili cfr. *V. E.*, I, I, 1 e *Conv.*, I, XI, 4. Vedi anche Tom., *S. theol.*, I, q. 84, a. 3 c; *In lib. Phys. Arist. expos.*, II, lect. 1, n. 148.

15. Dante non si accontenta più della distinzione comunemente accettata dai retori medievali fra costrutto puramente corretto (*congruus*) e costrutto artisticamente elaborato (cioè con l'*ordo artificialis*, il *cursus*, i tropi, il linguaggio metaforico); cerca invece di classificare in diversi gradi le *constructiones*, così da poter stabilire una gerarchia. Un analogo tentativo verrà compiuto per i *verba*: cfr. *V. E.*, II, VII, 2 e note 1 e 4.

16. Per *urbanitas* cfr. *V. E.*, II, VII, 2 e nota 3.

17. « Pietro ama molto la signora Berta ». L'esempio, col suo ricorso a personaggi fittizi (cfr. § 2 e nota 9, ma in questo caso si tratta di nomi plebei), è tipico della tradizione grammaticale del Medioevo. In esso le parole seguono l'*ordo naturalis*, sono disposte cioè secondo un'elementare progressione logica.

18. Un uso metaforico di *sapidus* e aggettivi simili tratti dalla sfera del cibo è attestato in Geoffroi de Vinsauf, *Docum.*, II, 3, 16 e *Poet. nova*, 2054-2056 (in cui ricorre anche *venustus*). L'affinità è tuttavia generica.

tantum sompniando revisunt »[19]; est et sapidus et venustus[20], qui est quorundam superficietenus rethoricam aurientium, ut « Laudabilis discretio marchionis Estensis, et sua magnificentia preparata, cunctis illum facit esse dilectum »[21]; est et sapidus et venustus etiam et excelsus, qui est dictatorum[22] illustrium, ut « Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit »[23]. Hunc gradum constructionis excellentissimum nominamus, et hic est quem querimus cum supprema venemur, ut dictum est[24].

6 Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte, ut Gerardus:

> Si per mos Sobretos non fos[25];

19. « Provo dolore, io pietoso più di ogni altro, per quanti languiscono in esilio, e rivedono la patria soltanto in sogno ». Il periodo *Piget*$_{5}$ *me*$_{1}$ *cunctis*$_{3}$ *pietàte*$_{4}$ *maiòrem*$_{2}$ (cursus planus) / (illorum) *quicunque*$_{1}$ *in*$_{3}$ *exìlio*$_{4}$ *tabescèntes*$_{2}$ (cursus velox) / *patriam*$_{2}$ *tantum*$_{3}$ *sompniàndo*$_{4}$ *revìsunt*$_{1}$ (cursus planus) è diviso in tre membri di 12 sillabe ciascuno, terminanti con clausola (il primo e il terzo col *cursus planus*, il terzo col *cursus velox*), presenta un'ardita ellissi (l'*illorum* o *eorum* dipendente da *piget*) e un uso esasperato dell'*ordo artificialis* (l'ordine dei *verba* è infatti quasi sempre mutato o invertito, come si può facilmente constatare dai numeri posti sotto le parole, che indicano il posto che esse avrebbero secondo l'*ordo naturalis*). È possibile che questa eccessiva insistenza sugli elementi sintattico-ritmici, che nuoce alla chiarezza del testo, celi un intento polemico verso lo stile romano troppo affettato degli accademici (i *magistri* appunto e gli *scolares*, cioè i giovani che frequentavano uno studio universitario).

20. Cfr. nota 17.

21. « Il lodevole discernimento del Marchese d'Este e la sua pronta magnificenza lo rendono caro a tutti ». Nell'esempio *Laudabilis*$_{2}$ *discretio*$_{1}$ *marchiònis*$_{3}$ *Estènsis*$_{4}$ (cursus planus) / *et*$_{1}$ *sua*$_{2}$ *magnificèntia*$_{3}$ *preparàta*$_{4}$ (cursus velox) *cunctis*$_{5}$ *illum*$_{2}$ *facit*$_{1}$ *èsse*$_{3}$ *dilèctum*$_{4}$ (cursus planus) troviamo la divisione in membri, il *cursus*, l'*ordo artificialis* (anche se meno insistito e limi-

triam tantum sompniando revisunt[19]), vi è quello sapido e leggiadro[20], proprio di chi attinge superficialmente alla retorica (per esempio: *Laudabilis discretio marchionis Estensis, et sua magnificentia preparata, cunctis illum facit esse dilectum*)[21], vi è infine quello sapido, leggiadro e per di più eccelso, proprio dei dettatori[22] illustri (per esempio: *Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit*)[23]. È questo che noi definiamo come il grado più eccellente, il grado cui miriamo nella nostra ricerca di ciò che è supremo, come si è detto[24]. 5

Questo è il solo costrutto in cui si trovano composte le canzoni illustri, come quella di Giraut: 6

Si per mos Sobretos non fos[25];

tato all'ultimo membro, salvo per il chiasmo *laudabilis discretio... magnificentia preparata*) e, come elementi nuovi, due procedimenti propri dell'*ornatus*: l'ironia (il Marchese d'Este è lo spregevole Azzo VIII; cfr. *V. E.*, I, XII, 5 e nota 15) e la perifrasi *laudabilis discretio marchionis Estensis*. Si noti infine che il contenuto non è più fittizio o generico, ma ben connesso con la realtà politica contemporanea.

22. Cioè dei maestri dello scrivere in prosa. *Artes dictaminis* erano chiamati nel Medioevo i trattati che fissavano le norme della prosa d'arte e particolarmente quelle della prosa epistolare.

23. « Cacciata la maggior parte dei fiori dal tuo seno, Firenze, il nuovo Totila invano si recò in Trinacria ». Il periodo *Eiecta màxima pàrte flòrum* (cursus velox) *de sinu tùo Florèntia* (cursus tardus) / *nequìcquam*$_4$ *Trinàcriam*$_5$ (cursus tardus) *Totila*$_1$ *secùndus*$_2$ *adìvit*$_3$ (cursus planus) si divide in due membri, presenta il *cursus* (due clausole alla fine dei membri e due clausole interne), l'ablativo assoluto nel primo membro (procedimento tipico della brevità concettosa), l'*ordo artificialis* nel secondo membro, allitterazioni (*Trinacria... Totila*), bisticci etimologici (*florum... Florentia*), vocaboli scelti (come *sinus, flores, Trinacria, Totila*). Ciò che lo caratterizza è però l'uso di un linguaggio metaforico e simbolico (la *transumptio*), che corona l'*ornatus*, e si attua qui nella prosopopea di Firenze, nella metafora dei fiori, nell'antonomasia che identifica Carlo di Valois con Totila (colui che secondo la leggenda distrusse Firenze). Come il precedente, quest'esempio non è generico e fittizio, ma tratto dalla storia recente. Si allude infatti alla venuta a Firenze nel 1301 di Carlo di Valois come paciere (cfr. *Purg.*, XX, 71-75), alla cacciata dei Bianchi, fra cui Dante (episodio che ci riporta al tema dell'esilio, trattato nel secondo *exemplum*), e alla successiva campagna di Carlo e degli Angioini contro gli Aragonesi, conclusasi con la pace di Caltabellotta (1302), favorevole a questi ultimi. Per una significativa analogia cfr. *Conv.*, I, III, 4.

24. Cfr. § 3 e nota 12.

25. « Se non fosse per il mio ' Sopra-tutti ' ». È, in un testo piuttosto approssimativo, il primo verso del sirventese *Si per mo Sobre-Totz no fos* (ed. Kolsen, I, p. 462, n. 73).

Folquetus de Marsilia:

Tan m'abellis l'amoros pensamen [26];

Arnaldus Danielis:

Sols sui che sai lo sobraffan che·m sorz [27];

Namericus de Belnui:

Nuls hom non pot complir addreciamen [28];

Namericus de Peculiano:

Si con l'arbres che per sobrecarcar [29];

Rex Navarre:

Ire d'amor que en mon cor repaire [30];

Iudex de Messana:

Ancor che l'aigua per lo foco lassi [31];

Guido Guinizelli:

Tegno de folle empresa a lo ver dire [32];

Guido Cavalcantis:

Poi che di doglia cor conven ch'io porti [33];

Cynus de Pistorio:

Avegna che io aggia più per tempo [34];

26. « Tanto mi piace l'amoroso pensiero ». È il primo verso della canzone *Tant m'abellis l'amoros pessamens* (ed. Strónski, p. 15, n. 2). Folquet de Marseilha (morto nel 1321) fu dapprima trovatore, poi, convertitasi alla vita monastica, divenne vescovo di Tolosa e fu uno dei promotori della crociata contro gli Albigesi: ci sono pervenute 27 sue liriche. Dante lo ricorda in *Par.*, IX, 67 segg.

27. È il primo verso della canzone *Sols sui qui sai lo sobrafan que·m sortz/al cor* (ed. Toja, p. 337, n. 15): « Solo io so il dolore immenso che mi sorge nel cuore ».

28. « Nessuno può adempiere perfettamente ». È il primo verso di una canzone citata anche in *V. E.*, II, XII, 3 (ed. Dumitrescu, p. 84, n. 6). Aimeric de Belenoi (la forma *Namericus* del testo latino deriva dal prov. *n'Aimeric*, in cui *n'* è particella onorifica), fu un trovatore attivo in varie corti feudali del sud della Francia e della Spagna fra il 1217 e il 1242: possediamo vari componimenti, fra cui una quindicina di canzoni.

29. « Come l'albero per il troppo carico ». È il primo verso della canzone 50, ed. Shepard-Chambers, p. 233. Aimeric de Peguilhan fu un tro-

di Folquet de Marseilha:

Tan m'abellis l'amoros pensamen [26];

di Arnaut Daniel:

Sols sui che sai lo sobraffan che·m sorz [27];

di Aimeric de Belenoi:

Nul hom non pot complir addreciamen [28];

di Aimeric de Peguilhan:

Si con l'arbres che per sobrecarcar [29];

del re di Navarra:

Ire d'amor que en mon cor repaire [30];

del Giudice di Messina:

Ancor che l'aigua per lo foco lassi [31];

di Guido Guinizelli:

Tegno de folle empresa a lo ver dire [32];

di Guido Cavalcanti:

Poi che di doglia cor conven ch'io porti [33];

di Cino da Pistoia:

Avegna che io aggia più per tempo [34];

vatore nato a Tolosa, e attivo in Spagna e in Italia fra il 1195 e il 1230: di lui ci rimangono varie liriche, fra cui una quarantina di canzoni.

30. « Dolore d'amore che nel mio cuore dimora ». È, con qualche variante, il primo verso della canzone *Ire d'amors qui en mon cuer repere* (ed. Peterson-Dygve, p. 349, n. 50). L'autore non è però Thibaut de Champagne, ma Gace Brulé, troviero della Champagne, fiorito fra la fine del sec. XII e l'inizio del sec. XIII.

31. Primo verso di una canzone già citata in *V. E.*, I, XII, 2: cfr. ivi, nota 7.

32. « Ritengo invero imprudente ». È il primo verso della canzone *Tegno de folle'mpres', a lo ver dire* (CONTINI, 1960, II, p. 450).

33. « Poiché conviene che abbia il cuore addolorato ». È il primo verso di una stanza di canzone isolata (CONTINI, 1960, II, p. 504).

34. « Sebbene m'abbia già prima d'ora ». È, con altra lezione, il primo verso della canzone *Avegna ched el m'aggia più per tempo* (MARTI, 1969, p. 720).

amicus eius:

Amor che ne la mente mi ragiona [35].

7 Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam suppremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas [36], Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum [37], nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium [38], et multos alios quos amica sollicitudo

8 nos visitare invitat. Subsistant igitur ignorantie sectatores Guictonem Aretinum et quosdam alios extollentes [39], nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos.

VII

1 Grandiosa modo vocabula sub prelato stilo [1] digna consistere, successiva nostre progressionis presentia lucidare expostulat.

2 Testamur proinde incipientes non minimum opus esse rationis dicretionem vocabulorum habere, quoniam perplures eorum maneries inveniri posse videmus. Nam voca-

35. È la canzone di Dante commentata nel III libro del *Conv.* e citata in *Purg.*, II, 112.

36. Cioè i poeti classici: cfr. *V. E.*, II, IV, 3 e nota 10.

37. Secondo un uso assai diffuso nella cultura medievale, viene qui istituito un canone degli autori classici. Nel Medioevo Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio erano fra i poeti più letti, amati e citati, anche come autorità in svariati campi. Dante, come si sa, farà di Virgilio la propria guida nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, dedicherà a Stazio il canto XXI del *Purgatorio* e citerà Ovidio e Lucano in *Inf.*, IV, 90. Manca in questa lista Orazio, che pure Dante conosce bene, cita in *V. E.*, II, IV, 4 e inserisce nell'elenco dei grandi poeti in *Inf.*, IV, 89. L'esclusione sarà forse motivata dal carattere di questo canone che raccoglie i *poetae* che usarono lo stile « tragico », come chiarisce la precisazione *Ovidius Metamorfoseos* (e si noti che in *Inf.*, IV, 89 Orazio è invece definito « satiro »).

38. Questo canone di prosatori suscita non poche perplessità. Dei quattro citati Dante conosceva sicuramente soltanto Paolo Orosio, le cui *Historiae adversus paganos* gli forniscono spesso notizie storiche e geografiche. Quanto a Tito Livio è possibile che il nostro autore avesse letto parte della sua opera (o un'antologia di essa) durante il suo soggiorno a Verona. Non ne potè comunque fare un uso sistematico: i passi in cui Livio è citato come autorità dipendono anzi per lo più da Orosio e Floro. Anche

del suo amico:

Amor che ne la mente mi ragiona [35].

E non ti meravigliare, lettore, se abbiamo ricordato tanti autori: soltanto con tali esempi possiamo infatti indicare il costrutto che chiamiamo supremo. Forse sarebbe anzi utilissimo per acquisire l'abito di codesto costrutto conoscere i poeti «regolari» [36] (cioè Virgilio, l'Ovidio delle *Metamorfosi*, Stazio, Lucano [37]) e gli altri scrittori che si servirono di altissima prosa (come Tito Livio, Plinio, Frontino, Paolo Orosio [38] e molti altri che un'amichevole premura ci invita a frequentare spesso). Che i sostenitori dell'ignoranza la smettano dunque di celebrare Guittone d'Arezzo e certi altri [39], che mai cessarono di mostrarsi popolari nel lessico e nel costrutto! 7 8

VII

Il presentarsi del successivo argomento esige che, procedendo, chiariamo ora quali siano i vocaboli grandiosi, degni di appartenere allo stile cui abbiamo concesso il primo posto [1]. 1

Cominciamo dunque con l'asserire che saper discernere fra i vocaboli non è uno dei compiti più facili per la ragione: a quanto vediamo, se ne possono infatti trovare di parecchie 2

per Frontino (autore degli *Stratagemata* e del *De aquae ductu urbis Romae*) e Plinio (si tratta certamente di Plinio il Vecchio, l'autore della *Naturalis Historia*) non esistono prove sicure di una conoscenza diretta. Ma anche a prescindere dai dubbi su un'effettiva frequentazione di questi testi da parte di Dante, sorprende che siano inclusi nella categoria dei prosatori sommi due scrittori tecnici come Frontino e Plinio, mentre non vi compaiono Cicerone e Seneca. A parziale giustificazione di questa singolarità va tuttavia ricordato che Dante considerava questi ultimi soprattutto filosofi: cfr. *Inf.*, IV, 141.

39. Per un simile giudizio su Guittone cfr. *V. E.*, I, XIII, 1 e nota 2. Analoga invettiva contro gli «ignoranti» in *V. E.*, II, IV, 11 e II, VI, 3.

1. Cioè allo stile tragico o eccelso. In questo capitolo viene trattata l'*electio verborum*, la «scelta delle parole», che fin dall'antichità era parte integrante dell'*elocutio*, cioè di quella branca della retorica che trattava particolarmente dell'espressione linguistica. Contrariamente però all'impostazione meramente precettistica che domina nei trattati classici e medievali, Dante sviluppa qui l'argomento da un punto di vista più generale, tentando con una classificazione dei *vocabula*.

bulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia [2]; et horum quedam silvestria, quedam urbana [3], et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yrsuta et reburra sentimus [4]. Inter que quidem, pexa atque yrsuta sunt illa que vocamus grandiosa, lubrica vero et reburra vocamus illa que in superfluum sonant [5], quemadmodum in magnis operibus quedam magnanimitatis [6] sunt opera, quedam fumi: ubi, licet in superficie quidam consideretur ascensus, ex quo limitata virtutis linea prevaricatur bone rationi non ascensus sed per altera declivia ruina constabit [7].

3 Intuearis ergo, lector, actente quantum ad exaceranda egregia verba te cribrare oportet [8]: nam si vulgare illustre consideres, quo tragici debent uti poete vulgares, ut superius dictum est [9], quos informare intendimus, sola vocabula

4 nobilissima in cribro tuo residere curabis. In quorum numero nec puerilia propter sui simplicitatem, ut *mamma* et *babbo*, *mate* et *pate* [10], nec muliebria propter sui mollitiem, ut

2. La teorizzazione di Dante si avvale di concetti tratti da àmbiti diversi e analogicamente applicati alla sfera linguistica: la coppia *muliebre-virile* era già stata utilizzata, anche se in modo meno astratto, in *V. E.*, I, XIV, 2-4 e un'accezione assai simile di « virile » compare in *Conv.*, I, I, 17. Del resto le categorie del « maschile » e del « femminile » sono presenti, anche se con senso più specificatamente grammaticale, in ARIST., *Rhet.*, III, 5, 5 1407b 6-8 e *Poet.*, 21, 8, 1158a 7-13.

3. La contrapposizione in contesti stilistici di *urbanus* e *rusticanus*, o simili, è già attestata nella cultura classica, con valore prevalentemente formale; in Dante essa si arricchisce di una sfumatura più propriamente sociologica: cfr. *V. E.*, I, XVII, 3, nota 7.

4. Le due coppie *pexus-lubricus* e *yrsutus-reburrus* (il nesso *yrsutus et yspidus* compare anche in *V. E.*, I, XIV, 4) sono costituite da un primo termine positivo (*pexus*, *yrsutus*) e da un secondo termine negativo (*lubricus*, *reburrus*) che costituisce la degenerazione del primo. Esse rimandano rispettivamente alle categorie della « dolcezza » (per cui cfr. *V. E.*, I, XV, note 2 e 10) e dell'« asprezza » (per cui cfr. la nota 24 di questo capitolo), che secondo Dante sono caratteristiche pregevoli, almeno in grado moderato. La terminologia di questo brano ha qualche punto di contatto con testi medievali: per *pexus* cfr. GEOFFROI DE VINSAUF, *Docum.*, II, 3, 7 e 21 e *Poet. nova*, 1943-1944; per *yrsutus* cfr. MATTHIEU DE VENDÔME, *Ars. vers.*, II, 11;

specie. Alcuni vocaboli vengono sentiti come infantili, alcuni come femminei, alcuni come virili [2]; taluni di questi ultimi ci appaiono poi agresti [3], altri invece urbani. Infine, alcuni dei vocaboli che chiamiamo « urbani » ci sembrano pettinati e lisci; altri invece irsuti e ispidi [4]. Sono appunto questi vocaboli « pettinati » e « irsuti » quelli cui diamo il nome di « grandiosi »; i vocaboli che nel suono presentano una ridondanza [5] li definiamo invece « lisci » e « ispidi ». Così avviene anche per le grandi imprese: alcune sono opere di magnanimità [6], altre invece di presunzione. Anche qui infatti una ragione che sa ben giudicare vedrà chiaramente che, quando si viola la ben determinata linea della virtù, anche quello che a un'osservazione superficiale pare un innalzamento, non risulta tale, ma è invece un rovinare lungo l'opposto pendio [7].

3 Considera dunque attentamente, o lettore, che bisogno ci sia del vaglio per separare la pula dalle parole eccellenti [8]. In considerazione del volgare illustre (quello che, come si è detto prima [9], deve essere usato dai poeti tragici volgari, cui noi rivolgiamo il nostro insegnamento) avrai cura infatti che nel tuo vaglio rimangano solo i vocaboli più nobili. Fra questi non potrai assolutamente annoverare né i vocaboli « infantili » 4 (come *mamma* e *babbo*, *mate* e *pate*) a causa della loro semplicità [10], né quelli « femminei » (come *dolciada* e *placevole*) a

GEOFFROI DE VINSAUF, *Poet. nova*, 1757-1760 (dove però ha significato negativo); per *reburrus* cfr. l'etimologia di UGUCCIONE: *reburrus. a. um: hispidus, ... scilicet cuius primi et anteriores capilli altius ceteris horrescunt.*

5. Il cui suono cioè eccede la giusta misura sia in dolcezza sia in asprezza.

6. Secondo la dottrina aristotelico-scolastica (cfr. ARIST., *Eth. Nic.*, II, 7, 7 1107b 21-23 e TOM., *In lib. Eth. Arist. ad Nic. expos.*, II, lect. 9, n. 345), è la quinta virtù morale e costituisce il punto medio fra μικροψυχία (*pusillanimitas*) « pusillanimità, bassezza d'animo » e χαυνότης « presunzione, orgoglio » (che TOM., *S. theol.*, II, 2, q. 130 scinde in *praesumptio, ambitio, inanis gloria*). Come tale compare in *Conv.*, IV, XVII, 5.

7. La magnanimità è qui metaforicamente rappresentata come il culmine di un tetto o di un monte, oltre cui non si può proseguire: ogni tentativo di superarlo si risolve perciò nel precipitare lungo il pendio opposto, cioè nel vizio della presunzione.

8. È la metafora della spulatura, già ampiamente utilizzata nel I libro: cfr. specialmente *V. E.*, I, XII, 1 e nota 1; I, XI, 6; I, XV, 7.

9. Cfr. *V. E.*, II, IV, 6-7.

10. Cioè per l'estrema semplicità e povertà fonica di tali vocaboli. *Mate* e *pate* sono voci centro-meridionali, *mamma* e *babbo* toscane. Per un precetto affine cfr. GEOFFROI DE VINSAUF, *Poet. nova*, 1879.

dolciada et *placevole* [11], nec silvestria propter austeritatem, ut *greggia* et *cetra* [12], nec urbana lubrica et reburra, ut *femina* et *corpo* [13], ullo modo poteris conlocare. Sola etenim pexa yrsutaque urbana tibi restare videbis, que nobilissima sunt et
5 membra [14] vulgaris illustris. Et pexa vocamus illa que, trisillaba vel vicinissima trisillabitati [15], sine aspiratione [16], sine accentu acuto vel circumflexo [17], sine *z* vel *x* duplicibus [18], sine duarum liquidarum geminatione vel positione inmediate post mutam [19], dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate [20] relinquunt: ut *amore*, *donna*, *disio*, *virtute*, *donare*, *letitia*, *salute*, *securtate*, *defesa* [21].

6 Yrsuta quoque dicimus omnia preter hec que vel necessaria vel ornativa videntur vulgaris illustris. Et necessaria quidem appellamus que campsare non possumus, ut quedam monosillaba, ut *si*, *no*, *me*, *te*, *se*, *a*, *e*, *i*, *o*, *u'* [22], interiectiones et alia multa. Ornativa vero dicimus omnia polisillaba que,

11. La connessione fra *muliebris* e *mollities*, già presente in *V. E.*, I, XIV, 2-3 era tradizionale e legittimata dall'etimologia di *mulier* (fatta derivare appunto da *mollities*), già stabilita in periodo classico (cfr. Varrone citato da LATTANZIO, *De op. dei*, 12, 17) e puntualmente ripetuta nei lessici medievali: cfr. per es. Is., *Etym.*, XI, 2, 18. Nel caso presente la *mollities* consisterà nel nesso $p + l$ e nella terminazione *—ada*.

12. I nessi $g + r$ e $t + r$ saranno responsabili dell'asprezza dei vocaboli citati, che, del resto, semanticamente appartengono all'àmbito della poesia pastorale ed esulano quindi dalla sfera di competenza dello stile «tragico».

13. *Femina* è considerata parola *lubrica* in quanto sdrucciola: stilisticamente, del resto, essa è vocabolo basso (la poesia «tragica» usa infatti il

causa della loro mollezza [11], né quelli « agresti » (come *greggia* e *cetra*) a causa della loro ruvidezza [12], né i vocaboli « urbani » « lisci » e « ispidi », come *femina* e *corpo* [13]. Vedrai dunque che ti restano soltanto i vocaboli « urbani » « pettinati » e « irsuti », che sono i più nobili e costituiscono le membra [14] del volgare illustre. Secondo la nostra definizione sono « pettinati » i vocaboli trisillabi (o vicinissimi ai trisillabi) [15], senza aspirazione [16], senza accento acuto e circonflesso [17], senza le consonanti doppie *z* o *x* [18], senza liquide geminate, senza mute seguite da liquide [19]: vocaboli che, quasi fossero levigati, lasciano in chi parla una certa soavità [20], come *amore, donna, disio, virtute, donare, letitia, salute, securate, defesa* [21]. 5

Definiamo invece « irsuti » tutti i vocaboli che non rientrano nella categoria precedente e che appaiono necessari o utili come ornamento al volgare illustre. Chiamiamo « necessari », quelli che non si possono eliminare, come certi monosillabi (quali *si, no, me, te, a, e, i, o, u'* [22]), le interiezioni e molti altri. Chiamiamo invece « utili come ornamento » tutti 6

suo sinonimo « donna »). *Corpo* è invece *reburrus* per la presenza del nesso *r* + *p*: stilisticamente poi è anch'esso termine non elevato (la lirica alta lo sostituisce con « persona »).

14. Per un'immagine affine cfr. *V. E.*, I, XVIII, 5

15. Cioè i bisillabi e i quadrisillabi.

16. Cioè senz'acca, che i grammatici medievali, ripetendo acriticamente nozioni desunte dai testi antichi, ritenevano *aspirationis nota*, cioè segno per indicare l'aspirazione.

17. Cioè le parole piane. Non è però del tutto chiaro l'esatto significato dell'espressione dantesca. È probabile che con *accentus circumflexus* l'autore indichi, secondo una dottrina derivata da PRISCIANO, *Inst. gram.*, IV, 21-22 e diffusa nel Medioevo, parole tronche risultanti da apocope, come *bontà* e *verità* (rispettivamente da *bontate* e *veritate*). Con *accentus acutus* Dante vuol forse indicare, secondo un uso attestato in taluni grammatici medievali, vocaboli ossitoni, come *però* e *perciò*.

18. Nella grammatica antica e medievale la *x* era intesa come *c* + *s* o *g* + *s*, la *z* come *t* + *s* o *d* + *s*; cfr. per quest'ultima *V. E.*, I, XIII, 6.

19. Cioè senza la geminata *rr* e *ll* e senza i nessi costituiti da un'occlusiva (*p, b, t, d, c, g*) o da una fricativa (*f, v*) e da una liquida (*l, r*), come *placevole, greggia, cetra, oclo*, ecc.

20. Per *suavitas*, cfr. *V. E.*, I, XV, 5 e nota 10.

21. Questi esempi sono scelti non solo per il loro valore fonico, ma anche per il loro significato: corrispondono infatti ai *magnalia*, ai tre sommi temi della canzone. I primi tre rientrano nell'*amor*, i successivi tre nella *virtus*, e gli ultimi nella *salus*.

22. Si tratta dell'avverbio di luogo *u'* « dove », lat. *ubi*.

mixta cum pexis, pulcram faciunt armoniam [23] compaginis, quamvis asperitatem [24] habeant aspirationis et accentus et duplicium et liquidarum et prolixitatis [25]: ut *terra, honore, speranza, gravitate, alleviato, impossibilità, impossibilitate, benaventuratissimo, inanimatissimamente, disaventuratissimamente, sovramagnificentissimamente*, quod endecasillabum est. Posset adhuc inveniri plurium sillabarum vocabulum sive verbum [26], sed quia capacitatem omnium nostrorum carminum superexcedit [27], rationi presenti non videtur obnoxium, sicut est illud *honorificabilitudinitate*, quod duodena perficitur sillaba in vulgari et in gramatica tredena perficitur in duobus obliquis [28].

7 Quomodo autem pexis yrsuta huiusmodi sint armonizanda per metra, inferius instruendum relinquimus [29]. Et que iam dicta sunt de fastigiositate vocabulorum ingenue discretioni [30] sufficiant.

VIII

1 Preparatis fustibus torquibusque ad fascem, nunc fasciandi tempus incumbit [1]. Sed quia cuiuslibet operis cognitio precedere debet operationem, velut signum ante ammissionem sagipte vel iaculi [2], primo et principaliter qui sit iste fascis quem fasciare intendimus videamus.

23. *Armonia* è un concetto rilevante nella poetica dantesca: esso riguarda i rapporti fra parole, rime e versi e indica l'accordo fra le parti di un tutto, ottenuto mediante un'attenta commistione di elementi opposti (cfr. *V. E.*, I, XV, 5 e nota 9; II, XIII, 4 e nota 6; II, XIII, 13 e nota 29). Quest'idea, che deriva più o meno direttamente da BOEZIO (cfr. specialmente *De inst. arithm.*, II, 32, ed. Friedlein, p. 126; *De Inst. mus.*, I, 2, ed. cit., pp. 188-189; I, 3, ed. cit., p. 191) ricorre più volte nel *Convivio*; cfr. *Conv.*, I, V, 13; I, VII, 14-15, e inoltre IV, XXV, 11-12; III, VIII, 1; II, XIII, 23.

24. Secondo un uso già attestato in età classica (cfr. per. es. CIC., *De or.*, III, 7, 28) e non ignoto nel Medioevo, Dante impiega il termine *asperitas*, nonché l'aggettivo *asper*, in contesti linguistici e retorici: tali vocaboli alludono alla presenza di suoni troppo accentuati e di per sé poco gradevoli. Queste caratteristiche rendono inaccettabili parole, rime, versi, dialetti, in cui dominino in modo esclusivo o preponderante (cfr. *V. E.*, I, XIV, 4); si trasformano invece in elementi positivi se vengono sapientemente contemperate con qualità foniche opposte (cfr. *V. E.*, II, XIII, 13 e anche I, XV, 3 e 5). Con senso analogo troviamo *aspro* in *Conv.*, IV, canz. III, v. 13, in *Rime*, 46, v. 1, in *Inf.*, XXXII, 1: passi in cui, secondo le norme della *convenientia*, l'*asperitas* delle parole è messa in relazione col contenuto.

i polisillabi, che, benché siano aspri [24] per l'aspirazione, l'accento, le consonanti doppie, le liquide e la lunghezza [25], producono, se mescolati con i vocaboli pettinati, una bella armonia [23] dell'insieme. Sono per esempio: *terra, honore, speranza, gravitate, alleviato, impossibilità, impossibilitate, benaventuratissimo, inanimatissimamente, disaventuratissimamente, sovramagnificentissimamente* (che è un endecasillabo). Si potrebbe anche trovare un vocabolo o una parola [26] che abbia un numero di sillabe maggiore, ma poiché sorpassa la possibilità di tutti i nostri versi [27] non sembra rientrare nella presente trattazione. Vi è per esempio quel *honorificabilitudinitate,* che in volgare è di dodici sillabe e nella «gramatica» di tredici in due casi obliqui [28].

Come tali vocaboli « irsuti » si debbano armonizzare metricamente con i « pettinati », lo riserviamo a una successiva esposizione [29]. Quanto è stato già detto sui vocaboli sublimi basti pertanto all'innato discernimento [30]. 7

VIII

Abbiamo preparato bastoni e ritorte per fare la fascina, e ora è venuto il momento di legarli insieme [1]. In qualsivoglia opera il conoscere deve però precedere l'operare, come la scelta del bersaglio deve precedere il lancio della freccia o del giavellotto [2]; vediamo dunque anzitutto e in primo luogo che cos'è questa fascina che intendiamo preparare. 1

25. Si tratta degli stessi vizi elencati al § 5, cui viene aggiunta la lunghezza, rendendo esplicito quanto già presupposto dalla norma secondo cui i *vocabula pexa* devono avere solo due, tre o quattro sillabe.

26. Cioè una voce nominale o un'altra parte del discorso.

27. Cfr. *V. E.*, II, V, 2-3.

28. Esempio di parola lunghissima spesso citato da retori e grammatici medievali. Nella «gramatica», cioè in latino (cfr. *V. E.*, I, I, 3 nota 16), raggiunge le 13 sillabe nel dativo e nell'ablativo plurale (e proprio in questo ultimo caso compare in Uguccione: *fulget honorificabilitudinitatibus iste*).

29. Nei successivi capitoli non vi è una trattazione specifica di questo punto, salvo per le rime: cfr. *V. E.*, II, XIII, 13 e nota 29.

30. Cfr. § 2.

1. Per la metafora cfr. *V. E.*, II, V, 8 e nota 18.

2. Secondo la dottrina aristotelico-scolastica, le azioni umane (*humanae actiones* o *operationes*) sono dirette ad un fine, la cui conoscenza (*cognitio*) è evidentemente necessaria per il loro svolgimento: cfr. per es. Tom., *S. theol.*, II, 1, q. 1, a. 2, 1. Il paragone della freccia e dell'arciere è aristo-

2 Fascis iste igitur, si bene comminiscimur omnia prelibata [3], cantio est. Quapropter quid sit cantio videamus, et 3 quid intelligimus cum dicimus cantionem. Est enim cantio, secundum verum nominis significatum, ipse canendi actus vel passio [4], sicut lectio passio vel actus legendi. Sed divaricemus quod dictum est, utrum videlicet hec sit cantio prout 4 est actus, vel prout est passio. Et circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab autore suo, et sic est actio — et secundum istum modum Virgilius primo Eneidorum dicit « Arma virumque cano » [5] —; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab autore vel ab alio quicunque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio. Nam tunc agitur, modo vero agere videtur in alium, et sic tunc alicuius actio, modo quoque passio alicuius videtur [6]. Et quia prius agitur ipsa quam agat [7], magis, immo prorsus denominari videtur ab eo quod agitur, et est actio alicuius, quam ab eo quod agit in alios. Signum autem huius est quod nunquam dicimus « Hec est cantio Petri » eo quod ipsam proferat, sed eo quod fabricaverit illam.

5 Preterea disserendum est utrum cantio dicatur fabricatio verborum armonizatorum [8], vel ipsa modulatio. Ad quod

telico (*Eth. Nic.*, I, 2, 2 1094a, 23-24) e costituisce un elemento ricorrente delle argomentazioni scolastiche sulla finalità: cfr. per es. TOM., *S. theol.*, I, q. 2, a. 3 c; I, q. 19, a. 4 c; I, q. 12, a. 5 c; II, 1, q. 1, a. 2 c.

3. Cfr. *V. E.*, II, IV, 1 e specialmente II, V, 8.

4) *Cantio* significa cioè sia « il cantare » sia « l'essere cantato ». La spiegazione etimologica da cui, come al solito, prende l'avvio la definizione di *cantio* impiega, in modo invero non del tutto limpido, le categorie di *actio* e *passio* (per il loro valore filosofico cfr. *V. E.*, I, II, 5 nota 14). L'uso di queste ultime (con accezione prevalentemente linguistica) nell'analisi semantica dei deverbali in *-io* è attestata in testi grammaticali medievali: cfr. per es. PIETRO ELIA e MICHEL DE MARBAIS (che come esempio citano proprio *lectio*), in THUROT, 1869, p. 180 e 195. « Azione » e « passione » compaiono inoltre, con significato propriamente filosofico, in testi scolastici in cui si tratta la distinzione dei *motus* (che viene spesso chiarita con esempi quali la *calefactio*, l'*aedificatio* o la *medicatio*, che grammaticalmente sono appunto nomi verbali in *-io*): cfr. TOM., *S. theol.*, II, 1, q. 1, a. 5 c; *In lib. Phys. Arist. expos.*, III, lect. 5, n. 325. Dante sembra qui fondere i due procedimenti: cfr. nota 6.

5. Cfr. VIRG., *Aen.*, I, 1.

A ben ricordare tutti gli accenni precedenti [3], essa consiste nella canzone. Vediamo quindi che cosa sia la canzone e che cosa intendiamo col termine di « canzone ». « Canzone » secondo il vero significato della parola, è l'astratto di « cantare », in senso attivo o in senso passivo, come « lettura » è l'astratto di leggere, in senso attivo o in senso passivo [4]. Ma sviluppiamo la nostra distinzione, e vediamo se in questo caso si tratta di canzone in senso attivo o in senso passivo. Bisogna tener conto a questo proposito che la canzone può essere intesa in due modi: primo, in quanto viene costruita dal suo autore, e quindi in senso attivo — è in questo senso che Virgilio nel primo dell'*Eneide* dice: *Arma virumque cano* [5] —; secondo, in quanto, una volta costruita, viene recitata dall'autore o da chiunque altro, con o senza melodia musicale: e allora è usata in senso passivo. Nel primo caso si agisce infatti sulla canzone, ora invece, come si vede, è essa che agisce su un altro: così nel primo caso appare azione di qualcuno, ora invece passione di qualcuno [6]. Ma l'agire sulla canzone precede l'agire della canzone [7] stessa: il suo nome appare perciò derivato prevalentemente, anzi essenzialmente, da questo agire su di essa e da questo suo essere azione di qualcuno, e non dal suo agire su altri. Lo indica il fatto che non diciamo mai: « Questa è una canzone di Pietro » non in quanto pronunciata da Pietro, ma in quanto costruita da lui.

Occorre inoltre stabilire se il nome di canzone spetti alla struttura di parole armonizzate o alla melodia in se stessa [8].

6. La spiegazione qui addotta è di tipo schiettamente filosofico e si incentra sulla nozione aristotelico-scolastica di « azione » e di « passione ». Conseguentemente l'*actio* e la *passio* vengono determinate specificamente l'una dal punto di partenza (*principium*) e l'altra dal punto di arrivo (*terminus*) dell'agire: cfr. per es. Tom., *S. theol.*, II, 1, q. 1, a. 3 c. Sembra tuttavia dubbio che la recitazione di una canzone possa essere correttamente considerata una *passio*, come vuole Dante.

7. Affermazione valida sia in senso logico-cronologico, in quanto la canzone deve essere composta prima di essere recitata, sia in senso filosofico, perché scolasticamente l'*actio* ha priorità sulla *passio* (cfr. per es. Arist., *De An.*, III, 5, 430a 17-19; Tom., *S. theol.*, I, q. 79, a. 2, 3; I, q. 25, a. 1 c).

8. Cioè, secondo quanto è stato esposto nei capitoli precedenti, una costruzione di parole accuratamente scelte per il loro valore fonico e retoricamente e metricamente organizzate in vista di una particolare armonia e musicalità della forma: cfr. *Conv.*, I, VII, 14; II, XIII, 23.

dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos [9]. Nullus enim tibicen, vel organista, vel cytharedus [10] melodiam suam cantionem vocat, nisi in quantum nupta est alicui cantioni; sed armonizantes verba opera sua cantiones vocant, et etiam talia verba in
6 cartulis absque prolatore iacentia cantiones vocamus. Et ideo cantio nichil aliud esse videtur quam actio completa dicentis verba modulationi armonizata [11]: quapropter tam cantiones quas nunc tractamus, quam ballatas et sonitus et omnia cuiuscunque modi verba sunt armonizata vulgariter et re-
7 gulariter [12], cantiones esse dicemus. Sed quia sola vulgaria ventilamus, regulata linquentes, dicimus vulgarium poematum unum esse suppremum, quod per superexcellentiam cantionem vocamus: quod autem suppremum quid sit cantio, in tertio huius libri capitulo est probatum [13]. Et quoniam quod diffinitum est pluribus generale videtur, resumentes diffinitum iam generale vocabulum per quasdam differentias
8 solum quod petimus distinguamus [14]. Dicimus ergo quod cantio, in quantum per superexcellentiam dicitur, ut et nos querimus, est equalium stantiarum sine responsorio [15] ad unam sententiam tragica coniugatio, ut nos ostendimus cum dicimus

Donne che avete intelletto d'amore [16].

Quod autem dicimus «tragica coniugatio» est quia, cum comice fiat hec coniugatio, cantilenam vocamus per diminutionem: de qua in quarto huius tractare intendimus [17].

9. I termini latini qui citati non hanno valore specifico (come avviene talora nei trattati musicali del Medioevo) ma sono impiegati in senso generico come sinonimi di *cantus* « melodia ». Nella traduzione sono stati sostituiti con vocaboli italiani che nell'uso comune indicano anch'essi genericamente una melodia.

10. Anche qui la traduzione è necessariamente approssimativa, perché è difficile stabilire a quali strumenti medievali Dante propriamente alludesse con questa terminologia classicheggiante.

11. Lo stretto legame fra poesia e musica è ribadito quasi con le stesse parole in *V. E.*, II, X, 2. Per il valore di *verba armonizata*, cfr. nota 8.

12. Cioè in lingua latina. Per il valore di *regulariter* cfr. *V. E.*, II, IV, 3 e nota 10.

13. Cfr. *V. E.*, II, III, 4-9.

14. Il ragionamento dantesco procede qui secondo schemi scolastici. *Cantio* in quanto *actio canendi* si applica non solo alla canzone, ma anche ad altre forme poetiche (cfr. § 6): costituisce cioè un *genus* in cui rientrano varie *species* di componimenti. Poiché però ciò che è nel genere è anche

Su questo punto affermiamo che la melodia viene indicata come « musica, motivo, tema o aria musicale »[9], mai però col termine di « canzone ». Nessun suonatore di flauto, di organo o di arpa [10], definisce in tal modo la sua melodia, se non in quanto unita ad una canzone; chi invece armonizza parole chiama « canzoni » le proprie opere: denominazione che applichiamo alle parole così composte anche quando non sono recitate, ma soltanto scritte su fogli. La canzone non sembra 6 dunque esser altro che la compiuta azione di chi compone parole armonizzate per una melodia [11]: indicheremo dunque con tale termine tanto le canzoni da noi ora trattate, quanto le ballate, i sonetti e qualsiasi forma volgare o « regolare » [12] di composizione di parole armonizzate. Noi però esaminiamo 7 soltanto i componimenti volgari e pertanto, tralasciando quelli « regolari », affermiamo che fra le poesie volgari ne esiste una suprema, chiamata « canzone » per eccellenza (questa sua supremazia è stato dimostrata nel terzo capitolo di questo libro) [13]. La nostra definizione si presenta però come la definizione di un genere applicabile a più specie: riprendiamo dunque questo termine già definito come genere e, stabilendo talune differenze, isoliamo l'oggetto della nostra ricerca [14]. Affermiamo dunque che la canzone, nella sua accezione di 8 « canzone per eccellenza » (quella appunto che anche noi cerchiamo), è un'unione in stile tragico di stanze uguali, senza ripresa [15], ispirate a un unico pensiero, come noi mostrammo cantando:

Donne che avete intelletto d'amore [16].

Diciamo peraltro « unione in stile tragico », perché, quando l'unione avviene in stile comico, viene chiamata, con un diminutivo, « canzonetta »; di quest'ultima però intendiamo trattare nel quarto libro di quest'opera [17].

nella specie, la definizione non ha valore specifico, ma generico. Occorre pertanto trovare le *differentiae specificae*, da cui è determinata la *species* « canzone »: cfr. *V. E.*, I, II, 5 nota 13; I, III, 3 nota 3.

15. La presenza di più stanze distingue la canzone dal sonetto; la mancanza di ripresa la differenzia invece dalla ballata.

16. Cfr. *V. N.*, XIX, 4. Questa canzone è citata anche in *V. E.*, II, XII, 3 e in *Purg.*, XXIV, 51.

17. Cfr. *V. E.*, II, IV, 1, nota 6.

9 Et sic patet quid cantio sit, et prout accipitur generaliter et prout per superexcellentiam vocamus eam. Satis etiam patere videtur quid intelligimus cum cantionem vocamus, et per consequens quid sit ille fascis quem ligare molimur.

IX

1 Quia, ut dictum est, cantio est coniugatio stantiarum, ignorato quid sit stantia necesse est cantionem ignorare: nam ex diffinientium cognitione diffiniti resultat cognitio [1]; et ideo consequenter de stantia est agendum, ut scilicet investigemus quid ipsa sit, et quid per eam intelligere volumus.

2 Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis [2]. Nam quemadmodum cantio est gremium [3] totius sententie, sic stantia totam artem ingremiat; nec licet aliquid artis sequentibus 3 arrogare, sed solam artem antecedentis induere. Per quod patet quod ipsa de qua loquimur erit congremiatio sive compages omnium eorum que cantio sumit ab arte: quibus divaricatis, quam querimus descriptio innotescet [4].

4 Tota igitur scilicet ars cantionis circa tria videtur consistere: primo circa cantus divisionem [5], secundo circa partium habitudinem [6], tertio circa numerum carminum et sillaba- 5 rum [7]. De rithimo vero mentionem non facimus, quia de propria cantionis arte non est [8]. Licet enim in qualibet stantia

1. Cioè dalla conoscenza degli elementi che compaiono nella definizione dipende la conoscenza dell'oggetto della definizione. Il procedimento è di tipo scolastico: la definizione è infatti, aristotelicamente, la dichiarazione dell'essenza, che è appunto l'insieme di tutte le parti immanenti a una cosa, che definiscono e indicano la sua individualità (Arist., *Met.*, V, 8, 3, 1017b 17-20). Lo stesso ragionamento, in termini diversi e con esplicito richiamo all'autorità aristotelica, compare in *V. E.*, II, X, 1.

2. Come al solito (cfr. in partic. *V. E.*, I, XVII, 2 e XVIII, 1 e le note relative) la definizione prende l'avvio da un'etimologia.

3. *Gremium* « grembo, seno », usato metaforicamente anche in *Mon.*, III, XIII, 4, è stato sostituito nella traduzione da « centro », che consente di riprodurre la studiata ripresa terminologica del testo: *gremium-ingremiat-congremiatio*.

4. Cfr. *V. E.*, II, X, 1 e nota 3.

5. La *divisio cantus* sarà trattata nel capitolo seguente.

È chiaro pertanto che cos'è la canzone, sia intesa come genere, sia per antonomasia. Sembra inoltre abbastanza chiaro ciò che noi intendiamo col termine «canzone» e, di conseguenza, che cosa sia quella fascina che ci accingiamo a legare. 9

IX

Come si è detto, la canzone è un'«unione di stanze»: non conoscendo dunque che cosa siano queste ultime, necessariamente non conosciamo che cosa sia la canzone, perché è dalla conoscenza di ciò che definisce che risulta la conoscenza di ciò che è definito [1]. Ne consegue pertanto la necessità di occuparci della stanza e di ricercare per l'appunto che cosa essa sia e che cosa vogliamo intendere con questo termine. 1

A questo proposito si deve dunque sapere che questa parola fu adottata con esclusivo riferimento alla tecnica poetica, dando cioè alla struttura in cui si riassume completamente l'arte della canzone il nome di stanza, ossia di camera spaziosa o di ricetto che accoglie intera quell'arte [2]. Infatti, come la canzone è il centro [3] in cui si raccoglie tutto il pensiero, così nella stanza si concentra tutta la tecnica poetica, né è lecito alle stanze seguenti operare innovazioni, ma soltanto riprendere le caratteristiche della stanza che le precede. Da ciò risulta evidente che questa di cui parliamo sarà la concentrazione ovvero l'organica coesione di tutti gli elementi che la tecnica fornisce alla canzone: precisati questi ultimi, si delineerà chiaramente la definizione che cerchiamo [4]. 2 3

Tutta l'arte della canzone appare dunque consistere in tre punti: primo, nella divisione melodica [5]; secondo, nella disposizione reciproca delle parti [6]; terzo, nel numero dei versi e delle sillabe [7]. Non menzioniamo invece la rima, in quanto non appartiene propriamente a questa tecnica [8]. In qualsivoglia stan- 4 5

6. La *habitudo partium* sarà sviluppata nei capp. XI-XIII.
7. Il *numerus carminum et sillabarum* doveva essere trattato nell'interrotto cap. XIV.
8. La rima, considerata in generale come artificio poetico, non è infatti un elemento specifico della canzone, in quanto è comune anche alle altre forme poetiche: cfr. *V. E.*, II, XIII, 1.

rithimos innovare et eosdem reiterare ad libitum: quod, si de propria cantionis arte rithimus esset, minime liceret — quod dictum est [9]. Si quid autem rithimi servare interest huius quod est ars, illud comprehenditur ibi cum dicimus « partium habitudinem » [10].

6 Quare sic colligere possumus ex predictis diffinientes et dicere stantiam esse sub certo cantu et habitudine limitata carminum et sillabarum compagem.

X

1 Scientes quia rationale animal homo est [1] et quia sensibilis anima et corpus est animal [2], et ignorantes de hac anima quid ea sit, vel de ipso corpore, perfectam hominis cognitionem habere non possumus: quia cognitionis perfectio uniuscuiusque terminatur ad ultima elementa, sicut Magister Sapientum in principio Physicorum testatur [3]. Igitur ad habendam cantionis cognitionem quam inhyamus, nunc diffinientia suum diffiniens [4] sub compendio ventilemus, et primo de cantu, deinde de habitudine, et postmodum de carminibus et sillabis [5] percontemur.

2 Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam [6] recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive [7], hoc est sine iteratione modulationis

9. È stato infatti stabilito al § 2 che non è lecito mutare le caratteristiche formali della stanza nel corso della canzone.

10. Infatti, se come si è detto (cfr. nota 8), la rima in generale non è strettamente pertinente alla canzone, la *relatio rithimorum*, cioè il sistema di rime che si instaura nelle stanze, è invece un fattore importante della struttura della canzone: cfr. *V. E.*, II, XIII.

1. È la definizione canonica per la filosofia medievale, che determina l'uomo come specie del genere *animal:* cfr. *V. E.*, I, II, 5, nota 13 e I, III, 1, nota 3.

2. Tutti gli appartenenti al genere *animal*, e quindi anche l'uomo, hanno infatti un'anima dotata di potenza sensitiva: cfr. *V. E.*, II, I, 6, nota 18; *V. E.*, II, II, 6, nota 12.

3. Cfr. ARIST., *Phys.*, I, 1, 1, 184a 12-14 e TOM., *In lib. Phys. Arist. expos.*, I, lect. 1 n. 5. Lo stesso passo è citato in *Conv.*, III, XI, 1.

4. Cioè la *divisio cantus*, l'*habitudo partium* e il *numerus carminum et sillabarum*, che sono i tre elementi caratteristici della stanza, la quale. a sua volta è, secondo la definizione di *V. E.*, II, VIII, 8 (per cui la *cantio* è una *coniugatio stantiarum*), l'elemento caratteristico della canzone. Viene

za è infatti lecito inserire nuove rime o mantenere le precedenti, a piacimento: il che, come si è detto, non sarebbe permesso se la rima appartenesse specificamente all'arte della canzone [9]. Se poi una certa osservanza della rima interessa quest'arte, ciò rientra in quel che chiamiamo « reciproca disposizione delle parti » [10].

6 Possiamo pertanto riassumere in una definizione quanto detto precedentemente, e affermare che la stanza è una struttura di versi e di sillabe con una melodia ben determinata e una disposizione ben definita.

X

1 Se sappiamo che l'uomo è un animale razionale [1] e che l'animale è fatto di anima sensitiva [2] e di corpo, ma non sappiamo che cosa sia quest'anima o addirittura ignoriamo che cosa sia il corpo, non possiamo avere una perfetta conoscenza dell'uomo. La perfetta conoscenza di una cosa si estende fino alla conoscenza dei suoi elementi ultimi, come attesta il Maestro dai Sapienti nel principio della *Fisica* [3]. Per raggiungere quella conoscenza della canzone che desideriamo, prendiamo dunque succintamente in esame ciò che definisce l'elemento da cui è definita la canzone [4], e trattiamo in primo luogo la melodia, poi la disposizione delle parti e infine i versi e le sillabe [5].

2 Diciamo dunque che ogni stanza è costruita armonicamente per ricevere una determinata melodia [6]. Vediamo però che c'è differenza nelle forme che assumono le stanze. Alcune hanno una melodia unica e continua che si svolge fino alla fine progressivamente [7], cioè senza iterazione melodica e senza

qui studiatamente ripresa la coppia *diffiniens-diffinitum*, già usata in *V. E.*, II, IX, 1.

5. Cfr. *V. E.*, II, IX, 4.

6. Il termine *oda*, traslitterazione del greco ᾠδή, che Dante, seguendo le indicazioni dei lessicografi medioevali, riteneva equivalente al lat. *cantus* (cfr. *Ep.*, 13, 28-29, in cui è provata la dipendenza da Uguccione) indica qui la struttura melodica che riveste la stanza o anche (cfr. § 3) una delle frasi musicali che la compongono. In questa accezione è sinonimo, ma più specifico, di *modulatio* di *V. E.*, II, VIII, 5-6.

7. Si tratta di una melodia in cui ogni verso corrisponde a una frase musicale autonoma: era caratteristica della sestina.

cuiusquam et sine diesi — et diesim [8] dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur) —: et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis [9], et nos eum secuti sumus cum diximus

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra [10].

3 Quedam vero sunt diesim patientes: et diesis esse non potest, secundum quod eam appellamus, nisi reiteratio unius ode fiat, vel ante diesim, vel post, vel undique [11]. 4 Si ante diesim repetitio fiat, stantiam dicimus habere pedes [12]; et duos habere decet, licet quandoque tres fiant, rarissime tamen [13]. Si repetitio fiat post diesim, tunc dicimus stantiam habere versus [14]. Si ante non fiat repetitio, stantiam dicimus habere frontem [15]. Si post non fiat, dicimus habere sirma, sive caudam [16].

5 Vide ergo, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus, et considera cuius rei causa tam largum arbitrium usus sibi asciverit; et si recto calle ratio te duxerit, videbis autoritatis dignitate sola quod dicimus esse concessum [17].

8. Il termine *diesis* non è usato qui nel significato, comune anche nel Medioevo, di innalzamento di un semitono della nota naturale, ma in quello di stacco o passaggio all'interno della linea melodica: questa accezione deriva, direttamente o indirettamente, da Is., *Etym.*, III, 20, 6.

9. Tredici delle diciotto canzoni di Arnaut pervenuteci sono infatti di questo genere.

10. È il primo verso della canz. 44 delle *Rime*, citata anche in *V. E.*, II, XIII, 2; per lo schema metrico cfr. ivi, nota 4.

11. Si ha dunque una struttura melodica caratterizzata dalla presenza di uno stacco e dall'iterazione di frasi musicali. Tale struttura può essere di tre tipi: piedi-sirma; fronte-volte; piedi-volte (per il significato di questi termini, cfr. più avanti note 12-16). Dante esclude invece lo schema fronte-sirma, frequente fra i Provenzali, ma assente nella lirica italiana.

12. Abbiamo qui la definizione in termini musicali delle parti della stanza. Metricamente i « piedi » sono gli elementi in cui la prima parte della stanza è divisa spesso (quasi sempre nelle canzoni italiane): per es. *AbBC AbBC CDdEFeF*. Sono costituiti da due o più versi e devono essere uguali fra loro (salvo nelle rime, per cui è sufficiente l'identità dello schema: cfr. *V. E.*, II, XIII, 10 e note 18 e 19). Nella melodia deve esistere secondo Dante un'analoga struttura con frasi musicali ripetute.

13. Nella nostra lirica i piedi sono infatti normalmente due. Esempi di tre piedi si trovano nelle canzoni provenzali ed eccezionalmente in canzoni dei Siciliani e di qualche altro autore italiano. In *V. E.*, II, XI, 10 Dante ammette teoricamente anche la possibilità di un numero maggiore di piedi.

Dante Alighieri. Affresco di Andrea del Castagno
(Firenze, ex convento di Sant'Apollonia).

diesis — definiamo *diesis*[8] il passaggio da una frase melodica ad un'altra (quello che comunemente parlando si chiama « volta »). Di tale stanza si servì in quasi tutte le sue canzoni[9] Arnaut Daniel, che noi seguimmo nella nostra canzone:

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra[10].

Alcune stanze ammettono invece la *diesis*, e non vi può essere *diesis* (secondo la nostra accezione del termine) senza che o prima, o dopo, o prima e dopo la *diesis* vi sia la ripetizione di una frase melodica[11]. Se la ripetizione avviene prima della *diesis*, diciamo che la stanza è fornita di « piedi »[12] (ed è conveniente che ne abbia due, anche se talvolta, ma rarissimamente, ne ha tre[13]). Se l'iterazione avviene dopo la *diesis*, diciamo invece che la stanza è fornita di « volte »[14]. Se poi prima della *diesis* non c'è ripetizione, diciamo che la stanza presenta una « fronte »[15]; mentre se non si ha ripetizione dopo la *diesis*, diciamo che la stanza ha la « sirma » o la « coda »[16]. 3 4

Vedi dunque, o lettore, quanta libertà è stata concessa a chi compone canzoni, e considera i motivi che permisero all'uso di arrogarsi sì largo arbitrio: vedrai, se sarai rettamente guidato dalla ragione, che il privilegio di cui parliamo è concesso soltanto al prestigio che proviene dall'autorità[17]. 5

14. In metrica vengono chiamati « volte » gli elementi in cui è talora divisa la seconda parte della stanza: per es. ABC CBA *DEeF DEeF*. Anch'esse, come i piedi, sono composte da due o più versi e devono essere uguali (salvo per le rime, a proposito delle quali cfr. *V. E.*, II, XIII, 11 e nota 21). Ad esse deve corrispondere secondo Dante uno schema melodico con ripetizione della frase musicale (cioè, secondo l'esempio citato, *DEeF DEeF*).

15. Col termine « fronte » Dante indica la prima parte della stanza qualora sia metricamente indivisa: per es. *AABAB CB CB*. Ad essa corrisponde una frase musicale continua e senza ripetizioni. Questo tipo di stanza è ben attestato nella lirica provenzale, ma praticamente assente in quella italiana.

16. Si intende per « sirma » o « coda » la seconda parte della stanza, quando sia metricamente indivisa: per es. AbBC AbBC *CDdEFeF*. Musicalmente essa è una frase che fluisce ininterrotta, cioè continua (come l'*AABAB* della nota precedente). Esiste pertanto un'analogia fra la « sirma » e la « fronte » in rapporto alla frase musicale che non subisce ripetizioni.

17. Come nel caso della *constructio* (cfr. *V. E.*, II, VI, 7) Dante integra l'astratta sistemazione teorica dell'argomento col ricorso all'*usus*, che è tuttavia garantito dall'*auctoritas* (in questo caso dei *doctores* volgari), principio che insieme alla *ratio*, anch'essa qui invocata, è il fondamento di tutta la speculazione medievale: cfr. *V. E.*, I, IX, 1 e nota 1.

6 Satis hinc innotescere potest quomodo cantionis ars circa cantus divisionem consistat [18] et ideo ad habitudinem procedamus.

XI

1 Videtur nobis hec quam habitudinem dicimus maxima pars eius quod artis est. Hec etenim circa cantus divisionem atque contextum carminum et rithimorum relationem consistit [1]: quapropter diligentissime videtur esse tractanda.

2 Incipientes igitur dicimus quod frons cum versibus, pedes cum cauda vel sirmate, nec non pedes cum versibus, 3 in stantia se diversimode habere possunt. Nam quandoque frons versus excedit in sillabis et carminibus, vel excedere potest — et dicimus « potest » quoniam habitudinem hanc 4 adhuc non vidimus [2]. Quandoque in carminibus excedere et in sillabis superari potest, ut si frons esset pentametra et quilibet versus esset dimeter, et metra frontis eptasillaba et ver- 5 sus endecasillaba essent [3]. Quandoque versus frontem superant sillabis et carminibus, ut in illa quam dicimus

Traggemi de la mente amor la stiva [4]:

fuit hec tetrametra frons, tribus endecasillabis et uno eptasillabo contexta; non etenim potuit in pedes dividi, cum equalitas carminum et sillabarum requiratur in pedibus inter 6 se et etiam in versibus inter se [5]. Et quemadmodum dicimus

18. Cfr. *V. E.*, II, IX, 4.

1. L'esposizione prosegue, secondo lo schema enunciato in *V. E.*, II, X, 2, col secondo elemento costitutivo della stanza, l'*habitudo partium*. Quest'ultima però, osserva Dante, presuppone necessariamente anche gli altri due elementi (che sono poi anche due parti fondamentali dell'*ars cantionis*: cfr. *V. E.*, II, IX, 4): cioè *divisio cantus* (già affrontata nel precedente capitolo) e *contextus carminum et rithimorum relatio* (che saranno esaminati rispettivamente nei capitoli XII e XIII). La « disposizione delle parti » assume pertanto un posto centrale e privilegiato nella trattazione.

2. Questo schema è infatti sconosciuto alla lirica italiana, anche se ben attestato in quella provenzale.

3. La fronte sarebbe quindi costituita di cinque versi (settenari) e di 35 sillabe, le volte invece di due versi (endecasillabi) e di 22 sillabe ciascuna; i versi presenterebbero così un rapporto di 5 a 4 in favore della fronte; le sillabe invece un rapporto di 35 a 44 in favore delle volte. Questo schema è attestato nella lirica provenzale.

Quanto detto può rendere sufficientemente chiaro come l'arte della canzone si fondi sulla divisione melodica [18]: procediamo quindi con la disposizione delle parti. 6

XI

Quella che chiamiamo « disposizione » ci appare come la parte principale dell'arte della canzone, perché consiste nella divisione melodica, nella tessitura metrica della stanza e nelle relazioni intercorrenti fra le sue rime [1]. È chiaro pertanto che dobbiamo trattarla accuratissimamente. 1

Cominciamo dunque col dire che nella stanza il rapporto fra fronte e volte, fra piedi e coda (ovvero sirma), e infine fra piedi e volte può assumere forme diverse. Talvolta la fronte supera, o può superare, le volte per numero di sillabe e di versi (e diciamo « può superare » perché finora non abbiamo visto ancora questa disposizione metrica) [2]. Talora invece può superare le volte per il numero di versi ed essere loro inferiore per il numero di sillabe, come nel caso in cui la fronte fosse di cinque versi, le volte di due versi ciascuna, e si avesse come metro il settenario per la fronte e l'endecasillabo per le volte [3]. Talvolta infine la fronte è superata dalle volte per numero di sillabe e di versi, come in quella nostra canzone: 2 3 4 5

Traggemi de la mente amor la stiva [4]:

(Qui la fronte era di quattro versi, formata da tre endecasillabi e da un settenario: non poteva quindi essere divisa in piedi, poiché ogni piede, come pure ogni volta, richiede un numero di versi e di sillabe uguale a quello degli altri piedi, o volte) [5]. Queste osservazioni relative alla fronte valgono anche per 6

4. Primo verso di una canzone di Dante perduta: il senso di questo verso non è molto chiaro; può forse significare « Amore dirige la stiva [= manico dell'aratro] della mia mente ».

5. Una struttura di tre endecasillabi e di un settenario non risulta divisibile in due, se non raggruppando due endecasillabi da una parte e un endecasillabo e un settenario dall'altra: questo contrasta però dalla norma che vuole piedi e volte perfettamente uguali (cfr. *V. E.*, II, XI, 13). Ne consegue perciò che si deve trattare di una fronte o di una sirma; cfr. *V. E.*, II, XII, 4.

de fronte, dicimus et de versibus: possent etenim versus frontem superare carminibus, et sillabis superari, puta si versus duo essent et uterque trimeter, et eptasillaba metra, et frons esset pentametra, duobus endecasillabis et tribus eptasillabis contexta [6].

7 Quandoque vero pedes caudam superant carminibus et sillabis, ut in illa quam diximus

Amor, che movi tua virtù da cielo [7].

8 Quandoque pedes a sirmate superantur in toto, ut in illa quam diximus

Donna pietosa e di novella etate [8].

9 Et quemadmodum diximus frontem [9] posse superare carminibus, sillabis superatam (et e converso), sic de sirmate dicimus.

10 Pedes quoque versus in numero superant et superantur ab hiis: possunt enim esse in stantia tres pedes et duo versus, et tres versus et duo pedes; nec hoc numero limitamur, quin 11 liceat plures et pedes et versus simul contexere [10]. Et quemadmodum de victoria carminum et sillabarum diximus inter alia, nunc etiam inter pedes et versus dicimus: nam eodem modo vinci et vincere possunt [11].

12 Nec pretermictendum est quod nos e contrario regulatis [12] poetis pedes accipimus, quia illi carmen ex pedibus [13],

6. Le due volte sarebbero costituite da 3 versi (settenari) e da 21 sillabe, la fronte invece da 5 versi (2 endecasillabi e 3 settenari) e da 43 sillabe: i versi presenterebbero quindi un rapporto di 6 a 5 in favore delle volte, mentre le sillabe un rapporto di 42 a 43 in favore della fronte. Anche questo schema è estraneo alla lirica italiana.

7. « Amore che ricavi la tua virtù dal cielo »: è il primo verso della canzone 37 delle *Rime*, la cui stanza ha lo schema metrico AbBC AbBC CDdEFeF: in essa i piedi sono costituiti da 4 versi (3 endecasillabi e un settenario) e da 40 sillabe ciascuno, la sirma invece da 7 versi (5 endecasillabi e 2 settenari) e da 69 sillabe. I versi presentano quindi un rapporto di 8 a 7 e le sillabe di 80 a 69 in favore dei piedi. Questa canzone è citata anche in *V. E.*, II, V, 4.

8. Primo verso di una canzone della *V. N.* (XXIII, 17-28), composta da 6 stanze di 14 versi ciascuna, con schema ABC ABC CDdEeCDD; in essa i due piedi sono costituiti da 3 versi (endecasillabi) e da 33 sillabe ciascuno, la sirma invece da 8 versi (6 endecasillabi e 2 settenari) e da 80

le volte: le volte potrebbero infatti superare la fronte per numero di versi ed esserle inferiori per numero di sillabe, come se, per esempio, le volte fossero due, ed entrambe di tre endecasillabi, e la fronte fosse di cinque versi, formata da due endecasillabi e tre settenari [6]. 7

Talvolta poi i piedi superano la coda per numero di versi e di sillabe, come in quella nostra canzone:

Amor, che movi tua virtù da cielo [7].

Talaltra sono invece inferiori in tutto e per tutto alla sirma, come in quella nostra canzone: 8

Donna pietosa e di novella etate [8].

Come nel caso della fronte [9], esiste infine la possibilità che la sirma sia superiore per numero di versi e inferiore per numero di sillabe (e viceversa). 9

Anche il numero di piedi può essere superiore o inferiore a quello delle volte: infatti in una stanza possono esistere tre piedi e due volte o tre volte e due piedi (e non siano così vincolati a questo numero da non ritenere lecita una struttura con un numero superiore di piedi e di volte [10]). Quanto al prevalere per numero di versi e di sillabe, van ripetute per i piedi e per le volte le osservazioni fatte negli altri casi: tra loro valgono infatti le stesse relazioni di superiorità e di inferiorità [11]. 10 11

Non si può infine dimenticare che il nostro modo di intendere il termine « piedi » è opposto a quello dei poeti « regolari » [12]: infatti, com'è abbastanza evidente, essi affermano che il verso è costituito da piedi [13], noi invece soste- 12

sillabe. I versi presentano quindi un rapporto di 6 a 8 e le sillabe un rapporto di 66 a 80 a favore della sirma.

9. Cfr. sopra § 4 e 6.

10. Possibilità puramente teorica: il numero massimo dei piedi nella lirica italiana e provenzale è tre; il numero delle volte è talvolta superiore a tre solo tra i trovatori. In *V. E.*, II, X, 4 Dante sembra peraltro ritenere conveniente la presenza di due soli piedi, rarissimamente di tre.

11. I piedi cioè possono essere superiori o inferiori alle volte in tutto, nel numero dei versi o in quello delle sillabe (e viceversa).

12. Cioè i poeti latini: cfr. *V. E.*, II, IV, 3 e nota 10.

13. Secondo la metrica classica il piede è un'unità ritmica formata da due o più sillabe.

nos vero ex carminibus pedem constare dicimus, ut satis
13 evidenter apparet. Nec etiam pretermictendum est quin iterum asseramus pedes ab invicem necessario carminum et sillabarum equalitatem et habitudinem accipere[14], quia non aliter cantus repetitio fieri posset[15]. Hoc idem in versibus esse servandum astruimus.

XII

1 Est etiam, ut superius dictum est[1], habitudo quedam quam carmina contexendo considerare debemus: et ideo rationem faciamus de illa, repetentes proinde que superius de carminibus diximus[2].

2 In usu nostro maxime tria carmina frequentandi prerogativam habere videntur, endecasillabum scilicet, eptasillabum et pentasillabum; que trisillabum ante alia sequi astru-
3 ximus[3]. Horum prorsus, cum tragice poetari conamur, endecasillabum propter quandam excellentiam in contextu vincendi privilegium promeretur[4]. Nam quedam stantia est que solis endecasillabis gaudet esse contexta, ut illa Guidonis de Florentia,

Donna me prega perch'io voglio dire[5];

et etiam nos dicimus

Donne ch'avete intelletto d'amore[6].

Hoc etiam Yspani usi sunt — et dico Yspanos qui poetati sunt in vulgari *oc*[7] —: Namericus de Belnui:

Nuls hom non pot complir adrecciamen[8].

14. Cioè i piedi e le volte non solo devono avere un numero eguale di versi dello stesso tipo, ma anche un'identico schema metrico: cfr. sopra § 5 e nota 5.
15. Cfr. *V. E.*, II, X, 3-4.

1. Cfr. *V. E.*, II, XI, 1.
2. Cfr. *V. E.*, II, V.
3. Cfr. *V. E.*, II, V, 3-6.
4. Cfr. *V. E.*, II, V, 3.
5. È il primo verso della canzone di Guido Cavalcanti (CONTINI, 1960, II, p. 522), citato anche al § 8. Per lo schema delle strofe v. nota 19.

niamo che il piede è costituito da versi. Neppure si deve tralasciare di ribadire che fra i piedi deve necessariamente esistere una reciproca eguaglianza sia rispetto al numero delle sillabe e dei versi sia rispetto alla disposizione di questi ultimi [14], perché altrimenti non potrebbe aver luogo la ripetizione della melodia [15]. Questa stessa norma deve essere osservata anche per le volte. 13

XII

Vi è anche, come si è detto prima [1], un tipo di disposizione di cui si deve tenere conto nella tessitura metrica della strofe: trattiamone dunque rifacendoci a quanto detto precedentemente a proposito dei versi [2]. 1

Da noi l'uso sembra conferire la prerogativa della massima frequenza a tre versi in particolare: all'endecasillabo, al settenario e al quinario; segue poi prima degli altri versi il trisillabo, come abbiamo mostrato [3]. Fra questi versi è poi l'endecasillabo che, per la sua eccellenza, merita il privilegio di prevalere nella tessitura della stanza, quando si cerca di comporre poesia in stile tragico [4]. Vi sono infatti stanze che si compiacciono di essere costruite da soli endecasillabi, come quella di Guido da Firenze: 2 3

Donna me prega perch'io voglio dire [5];

o anche la nostra:

Donne ch'avete intelletto d'amore [6].

Tale uso fu seguito anche dagli Ispani (e chiamo Ispani coloro che composero poesia nel volgare d'*oc* [7]); si veda Aimeric de Belenoi:

Nuls hom non pot complir adrecciamen [8].

6. Primo verso della canzone della *V. N.* (XIX, 4-14) già citata in *V. E.*, II, VIII, 8: essa è composta di 5 strofe di 14 endecasillabi, ciascuna con schema ABBC ABBC CDD CEE.

7. Cfr. *V. E.*, I, VIII, 5 e nota 20.

8. È la stessa canzone citata in *V. E.*, II, VI, 6 (cfr. ivi, nota 27). Tale componimento è composto di 5 strofe di 8 endecasillabi con schema ABBA CC DD e di 2 tornate (rispettivamente di 4 e 2 versi).

4 Quedam est in qua tantum eptasillabum intexitur unum: et hoc esse non potest nisi ubi frons est vel cauda, quoniam, ut dictum est [9], in pedibus atque versibus actenditur equalitas carminum et sillabarum. Propter quod etiam nec numerus impar carminum potest esse ubi frons vel cauda non est [10]; sed ubi hec sunt, vel altera sola, pari et impari nu-
5 mero in carminibus licet uti ad libitum. Et sicut quedam stantia est uno solo eptasillabo conformata, sic duobus, tribus, quatuor, quinque videtur posse contexi, dummodo in
6 tragico vincat endecasillabum et principiet [11]. Verumtamen quosdam ab eptasillabo tragice principiasse invenimus, videlicet ⟨Guidonem Guinizelli⟩, Guidonem de Ghisileriis et Fabrutium Bononienses:

Di fermo sofferire [12],

et

Donna, lo fermo core [13],

et

Lo meo lontano gire [14];

et quosdam alios. Sed si ad eorum sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia
7 processisse videbitur [15]. De pentasillabo quoque non sic concedimus: in dictamine magno [16] sufficit enim unicum penta-

9. Cfr. *V. E.*, II, XI, 5 e 13.

10. Una struttura fondata su un numero dispari di versi non può infatti essere divisa in due parti che presentino entrambe un numero pari di versi e che possano quindi essere divise ciascuna in due parti perfettamente eguali, com'è richiesto per i piedi e le volte: per es. una stanza di 11 versi può essere divisa solo in due parti di 6 e 5 versi o di 5 e 6 versi e cioè in due piedi di 3 versi e in una sirma di 5 versi, o in una fronte di 5 versi e in due volte di 3 versi. Il ragionamento è valido però solo se si presuppone un massimo di 2 piedi o di 2 volte, in contrasto con quanto affermato in *V. E.*, II, XI, 10.

11. Cfr. *V. E.*, II, V, 5. Ma la norma è osservata solo da Dante e da Guido Cavalcanti.

12. Canzone di Guido Guinizzelli che si deve ritenere perduta, a meno che non la si identifichi con una canzone di identico inizio, preservataci mutila (due sole stanze) dal Vaticano 3214, con l'attribuzione a Simone Rinieri di Firenze.

Vi sono poi stanze in cui si trova inserito un unico settenario. Ciò non può avvenire se non dove esiste una fronte o una coda, perché, come si è detto[9], i piedi e le volte esigono che si mantenga l'eguaglianza fra i versi e fra le sillabe. Anche l'esistenza di un numero dispari di versi non è perciò possibile se non dove c'è una fronte o una coda[10]; ma dove esse esistono tutte due (o dove ne esiste almeno una) è lecito servirsi di un numero pari o dispari di versi, a piacimento. Ora, come vi è una stanza formata da un solo settenario, così appare possibile costruire stanze con due, tre, quattro, cinque settenari, purché nello stile tragico l'endecasillabo prevalga e inizi le strofe[11]. Troviamo nondimeno che taluni hanno cominciato componimenti in stile tragico con un settenario, e cioè i bolognesi ⟨Guido Guinizelli⟩, Guido Ghislieri, Fabruzzo, e alcuni altri. Si vedano:

4

5

6

Di fermo sofferire[12],

e

Donna, lo fermo core[13],

e

Lo meo lontano gire[14].

A voler però acutamente penetrare il tenore di queste composizioni, apparirà che tale poesia tragica procede non senza un'ombra di elegia[15]. Al quinario non concediamo invece tanto; in una composizione elevata[16] è infatti sufficiente inse-

7

13. Canzone perduta di Guido Ghislieri, citata anche in *V. E.*, I, XV, 6; cfr. ivi e nota 17.

14. Canzone perduta di Fabruzzo de' Lambertazzi, già citata in *V. E.*, I, XV, 6; cfr. ivi e nota 18.

15. In queste canzoni, cioè, l'amore, che è uno dei temi propri dello stile eccelso o 'tragico', non sarebbe stato cantato soltanto *pure et directe* (cfr. *V. E.*, II, IV, 8-9), ma anche nelle sue sfumature di amore infelice; e l'infelicità è appunto il tema proprio dell'*elegia*, che è lo stile dei *miseri* (cfr. *V. E.*, II, IV, 5-6), cui il settenario si addice più del *superbissimus* endecasillabo. Una contraddizione è altresì implicita in questa affermazione, perché in *V. E.*, II, IV, 6 all'elegia è assegnato esclusivamente il volgare umile, mentre qui essa sembra essere posta ad un grado immediatamente inferiore alla *tragedia*.

16. La denominazione di *dictamen magnum* si riferisce propriamente alla prosa, designandone il grado più alto; secondo un uso non ignoto nel Medioevo, Dante la trasferisce qui alla poesia ' tragica ' equiparando poesia e prosa: cfr. *V. E.*, II, I, 1.

sillabum in tota stantia conseri, vel duo ad plus ⟨in pedibus⟩ — et dico « pedibus » propter necessitatem qua pedibus, versibusque, cantatur [17]. Minime autem trisillabum in tragico
8 videtur esse sumendum per se subsistens — et dico « per se subsistens » quia per quandam rithimorum repercussionem[18] frequenter videtur assumptum, sicut inveniri potest in illa Guidonis Florentini,

Donna me prega [19],

et in illa quam diximus

Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato [20].

Nec pẹr se ibi carmen est omnino, sed pars endecasillabi tantum, ad rithimum precedentis carminis velut econ respondens.

9 Hoc etiam precipue actendendum est circa carminum habitudinem, quod, si eptasillabum interseratur in primo pede, quem situm accipit ibi, eundem resumat in altero: puta, si pes trimeter primum et ultimum carmen endecasillabum habet et medium, hoc est secundum, eptasillabum, ⟨et pes alter habeat secundum eptasillabum⟩ et extrema endecasillaba [21]: non aliter ingeminatio cantus fieri posset, ad quam pedes fiunt, ut dictum est [22], et per consequens
10 pedes esse non possent [23]. Et quemadmodum de pedibus, dicimus et de versibus: in nullo enim pedes et versus differre videmus nisi in situ, quia hii ante, hii post diesim stantie

17. I piedi e le volte devono essere infatti uguali fra loro per permettere l'iterazione della melodia; cfr. § 9-10.

18. Cioè nella rimalmezzo o rima interna, consistente nel rimare la parola finale di un verso con una parola posta all'interno di un altro verso, per lo più quello successivo.

19. È la canzone di Guido Cavalcanti già citata al § 3: essa è composta da 5 stanze di soli endecasillabi, con schema $(a_5)B(c_5)(c_4)D(d_5)E$, $(a_5)B(c_5)(c_4)D(d_5)E$, $F(f_3)G(g_5)HH$, $F(f_3)G(g_5)HH$, e da un congedo, sempre in endecasillabi, con schema $FG(g_5)F(f_4)HH$. In questo componimento studiatissimo, in cui è frequente l'inserzione di uno o due versi minori nell'endecasillabo, Dante sembra alludere in particolare al secondo verso delle volte $(f_3)G$, in cui il ternario (f_3) inserito nell'endecasillabo rima col verso precedente F. Si vedano, per esempio, i vv. 35-36: *Di sua potenza segue spesso morte* / *se forte - la vertù fosse impedita*.

20. Primo verso della Canz. 30 delle *Rime*, che ha il seguente schema strofico: $Aa^{1}BbcD$ $Aa^{a}BbcD$ dEeFGgF (dove ^{a}B è un endecasillabo in cui

rire in tutta una stanza un unico quinario, o al massimo due, ⟨nei piedi⟩ (e dico « due nei piedi » per le rigide esigenze che la melodia presenta in questi ultimi, e nelle volte)[17]. Neppure il trisillabo pare si debba accogliere nello stile tragico, almeno come verso autonomo. Dico « come verso autonomo », in quanto esso appare frequentemente adottato in un certo tipo di iterazione della rima[18], come si può trovare in quella canzone di Guido Fiorentino:

Donna me prega[19],

o nella nostra:

Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato[20].

In questi casi il trisillabo non è un verso a se stante, ma soltanto una parte dell'endecasillabo, che risponde come un'eco alla rima del verso precedente.

9 Nella disposizione dei versi si deve anche badare specialmente che, qualora si inserisca un settenario nel primo piede, esso abbia nuovamente nel secondo piede lo stesso posto che ha avuto nel primo; per esempio, se un piede è costituito da tre versi, di cui il primo e l'ultimo sono endecasillabi e quello di mezzo, cioè il secondo, è un settenario, ⟨anche l'altro piede abbia al secondo posto un settenario⟩ e alle estremità endecasillabi[21]. Non ci potrebbe altrimenti essere quell'iterazione della melodia che rappresenta, come si è detto[22], lo scopo per cui si fanno i piedi, e di conseguenza questi ultimi non potrebbero neppure essere tali[23]. 10 Queste avvertenze relative ai piedi le ripetiamo anche per le volte; fra piedi e volte non vediamo infatti alcuna differenza, se non per la loro posizione: se si trovano prima della *diesis* della stanza sono infatti indicati col primo nome, se si trovano dopo, sono invece designati col

è inserito un ternario in rimalmezzo). Il procedimento citato da Dante è presente in ogni piede e consiste in una sequenza di tre rime di cui l'ultima è una rima interna; per esempio: *Poscia ch'Amor del tutto m'ha la*sciato, / *non per mio* grato, / *che* stato *non avea tanto* gioioso (v. 1-3).

21. Si prescrive cioè che ad uno schema AbC nel primo piede corrisponda anche nel secondo piede uno schema AbC.

22. Cfr. *V. E.*, II, X, 3-4 e inoltre II, XI, 5 e 13; II, XII, 4 e 7.

23. Cesserebbero cioè di essere piedi per divenire una fronte.

nominantur [24]. Et etiam quemadmodum de trimetro pede, et de omnibus aliis servandum esse asserimus; et sicut de uno eptasillabo, sic de pluribus et de pentasillabo et omni alio dicimus.

11 Satis hinc, lector, elicere sufficienter potes qualiter tibi carminum habituanda sit stantia habitudinemque circa carmina considerandam videre [25].

XIII

1 Rithimorum quoque relationi vacemus, nichil de rithimo secundum se modo tractantes: proprium enim eorum tractatum in posterum prorogamus, cum de mediocri poemate intendemus [1].

2 In principio igitur huius capituli quedam resecanda videntur. Unum est stantia sine rithimo [2], in qua nulla rithimorum habitudo actenditur: et huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi:

Se·m fos Amor de ioi donar [3];

et nos dicimus

Al poco giorno [4].

3 Aliud est stantia cuius omnia carmina eundem rithimum reddunt, in qua superfluum esse constat habitudinem que-

24. Cfr. *V. E.*, II, X, 4.

25. Il testo non è del tutto convincente. Se manteniamo la lezione stabilita dal Mengaldo (ma il nesso *qualiter... carminum* è assai duro), bisogna presupporre che Dante riassuma qui gli argomenti degli ultimi due capitoli, alludendo sia alla struttura della stanza (trattata soprattutto nel cap. XI) sia ai rapporti fra i versi all'interno della stanza (studiati dettagliatamente nel presente capitolo).

1. La rima infatti non era, secondo Dante, parte costitutiva dell'*ars* della canzone (cfr. *V. E.*, II, IX, 5) e quindi dello stile supremo e 'tragico': avrebbe dovuto invece essere inserita nella trattazione dello stile mediocre o 'comico', nel IV libro, forse in relazione con le forme ivi studiate: la canzonetta, la ballata e il sonetto (cfr. *V. E.*, II, IV, 1; II, VIII, 8).

2. È la strofa (chiamata *cobla dissoluta* dai Provenzali) in cui i versi della stanza non rimano fra loro, ma con quelli della stanza successiva:

secondo [24]. Sosteniamo inoltre che la norma valida per un piede di tre versi deve essere rispettata anche in tutti gli altri piedi, e asseriamo infine che quanto è stato detto a proposito del settenario singolo si applica anche a più settenari, nonché al quinario e ad ogni altro verso.

Questo ti è sufficiente, lettore, per stabilire come debba essere disposta nei suoi versi la stanza e vedere quale disposizione si debba prendere in considerazione circa i versi stessi [25]. 11

XIII

Dedichiamoci anche allo studio delle relazioni esistenti fra rime, senza occuparci per ora della rima in sé: ne rimandiamo infatti la trattazione particolare a dopo, quando ci occuperemo della poesia di stile mediocre [1]. 1

Iniziando questo capitolo, ci pare dunque di dover procedere ad alcune esclusioni. Un caso è quello della stanza senza rima [2], in cui non viene osservata alcuna disposizione. Arnault Daniel usò frequentissimamente stanze di tale genere, ad esempio in: 2

Se·m fos Amor de ioi donar [3];

e anche noi le abbiamo adottate in:

Al poco giorno [4].

Un altro caso è la stanza in cui tutti i versi hanno la stessa rima: è infatti chiaramente superfluo cercare una di- 3

è evidente che in questo caso non è possibile trovare un qualsivoglia schema all'interno di una singola stanza.

3. È il primo verso della canzone *Si·m fos Amors de ioi donar tant larga* « Se Amore fosse tanto largo nel donarmi gioia » (ed. Toja, p. 359, n. 17), che è costituita da 6 *coblas dissolutas unissonans* di 8 versi e da una tornata di 2 versi, secondo lo schema ABCDEFGH-ABCDEFGH-...-GG. In questo caso i versi di ciascuna stanza rimano con i corrispondenti versi della stanza successiva.

4. *Rime*, 44, già citato in *V. E.*, II, X, 2. In questa sestina le parole-rima della prima stanza vengono combinate nelle stanze successive con una *retrogradatio cruciata*: ciascuna strofa è cioè costruita prendendo alternatamente le ultime tre parole-rima a partire dal fondo e le prime tre a partire dall'inizio; chiude il componimento un congedo composto sulle tre prime parole-rima delle tre stanze. Lo schema è dunque: ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA AFC.

rere [5]. Sic proinde restat circa rithimos mixtos tantum debere insisti.

4 Et primo sciendum est quod in hoc amplissimam sibi licentiam fere omnes assumunt, et ex hoc maxime totius armonie dulcedo [6] intenditur. 5 Sunt etenim quidam qui non omnes quandoque desinentias carminum rithimantur in eadem stantia, sed easdem repetunt sive rithimantur in aliis, sicut fuit Gottus Mantuanus [7], qui suas multas et bonas cantiones nobis oretenus intimavit: hic semper in stantia unum carmen incomitatum texebat, quod clavem vocabat; et sicut de uno licet, licet etiam de duobus, et forte de pluribus [8].

6 Quidam alii sunt, et fere omnes cantionum inventores, qui nullum in stantia carmen incomitatum relinquunt quin sibi rithimi concrepantiam reddant, vel unius vel plurium. 7 Et quidam diversos faciunt esse rithimos eorum que post diesim [9] carmina sunt a rithimis eorum que sunt ante [10]: quidam vero non sic, sed desinentias anterioris stantie inter postera carmina referentes intexunt [11]. Sepissime tamen hoc fit in desinentia primi posteriorum, quam plerique rithimantur ei que est priorum posterioris [12]: quod non aliud 8 esse videtur quam quedam ipsius stantie concatenatio pulcra [13]. De rithimorum quoque habitudine, prout sunt in

5. È la stanza monorima (chiamata dai Provenzali *cobla continuada*), in cui tutti i versi hanno la stessa rima: è evidentemente inutile trattare uno schema del tipo AAAAA-AAAAA-...

6. Con *dulcedo* Dante allude all'elemento melodico della canzone, che è definita come *armonia*, cioè struttura di parole ritmicamente armonizzate secondo sapienti proporzioni; cfr. *V. E.*, II, X, 2.

7. Rimatore ignoto, che doveva essere, stando alle affermazioni di Dante, suo contemporaneo.

8. Tale procedimento non è molto comune nella lirica italiana, in cui solo raramente si trovavano versi irrelati (per lo più alla fine delle strofe), che rimano con versi della stanza successiva. Nella poesia provenzale tale artificio era invece assai diffuso specialmente nelle *coblas dissolutas* (per cui v. nota 2), che potevano rimare con tutte le stanze successive secondo uno schema del tipo ABCDE ABCDE ABCDE ABCDE ecc. (e in questo caso si chiamavano *coblas unissonans*), oppure solo con la stanza immediatamente successiva secondo uno schema del tipo ABCDE ABCDE FGHIL FGHIL ecc. (e in questo caso venivano definite *coblas doblas*). Dante non sembra però far riferimento a queste particolarità della metrica dei trovatori. In ogni caso il verso «chiave» di Gotto era uno di questi versi ir-

sposizione in tale strofe [5]. Ci resta dunque soltanto il compito di occuparci delle stanze frammiste di rime diverse.

[4] Va anzitutto osservato che in questo campo tutti si prendono la più ampia libertà e che questo è il mezzo con cui principalmente si mira ad ottenere la dolcezza di tutta l'armonia [6]. [5] C'è infatti chi non rima tutte le finali dei versi nella medesima stanza, ma le riprende, ossia le rima, in altre stanze, come faceva il mantovano Gotto [7], la cui viva voce ci ha presentato molte e buone sue canzoni. Egli infatti inseriva sempre nella stanza un verso scompagnato che chiamava « chiave »: artificio che, se è permesso per un solo verso, è lecito anche per due o forse più versi [8].

[6] Certi altri, e sono la quasi totalità dei compositori di canzoni, non lasciano nella stanza alcun verso scompagnato, senza rimarlo una o più volte. [7] Alcuni poi hanno cura che le rime dei versi dopo la *diesis* [9] siano diverse da quelle dei versi prima della *diesis* [10]; altri no, e ripetono invece le chiuse dei versi della prima parte della stanza nei versi della seconda parte, intrecciandoli [11]. Il caso più frequente si verifica peraltro nella chiusa del primo verso della seconda parte, che per lo più viene rimata con la chiusa dell'ultimo verso della prima parte [12]: procedimento che chiaramente altro non è se non una sorta di bella concatenazione all'interno della stessa stanza [13]. [8] Sembra dunque che anche nella disposizione

relati nella stanza che rimano in altre stanze, e non va confuso con il verso-chiave di cui alla nota 13.

9. La *diesis* è lo stacco melodico che nella stanza segna il passaggio di una frase musicale ad un'altra e divide la struttura metrica in piedi (o fronte) e in sirma (o volte): cfr. *V. E.*, II, X, 2.

10. Procurano cioè che i piedi (o la fronte) presentino rime diverse rispetto alla sirma (o alle volte).

11. Rimano cioè i versi dei piedi, o della fronte (tutti o soltanto alcuni), con i versi della sirma, o della volte: cfr. per es. la canzone *Quan chai la fuelha* di ARNAUT DANIEL (ed. Toja, p. 205, n. 3), che ha lo schema strofico a_4b_6, a_4b_6, b_4a_6, b_4a_6.

12. Cioè il primo verso del sirma (o delle volte) rima con l'ultimo verso dei piedi (o della fronte); cfr. per es. lo schema strofico della canzone dantesca *Amor che movi tua virtù da cielo* (*Rime*, 37: AbBC AbB*C* *C*DdEFeF (il corsivo indica i versi in questione).

13. La sirma (o le volte) sono cioè collegate dalla rima con i piedi (o la fronte): questa *concatenatio pulcra* di Dante viene comunemente chiamata nella metrica moderna « verso-chiave ».

fronte vel in cauda, videtur omnis optata licentia concedenda; pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentie si cum rithimo in silentium cadant [14].

9 In pedibus vero cavendum est; et habitudinem quandam servatam esse invenimus. Et, discretionem facientes, dicimus quod pes vel pari vel impari metro completur, et utrobique comitata et incomitata desinentia esse potest: nam in pari metro nemo dubitat; in alio vero, si quis dubius est, recordetur ea que diximus in preinmediato capitulo [15] de trisillabo, quando, pars existens endecasillabi, velut econ respondet [16].
10 Et si in altero pedum exsortem rithimi desinentiam esse contingat, omnimode in altero sibi instauratio fiat [17]. Si vero quelibet desinentia in altero pede rithimi consortium habeat, in altero prout libet referre vel innovare desinentias licet, vel totaliter vel in parte, dumtaxat precedentium ordo servetur in totum [18]: puta, si extreme desinentie trimetri, hoc est prima et ultima, concrepabunt in primo pede, sic secundi extremas desinentias convenit concrepare; et qualem se in primo media videt, comitatam quidem vel incomitatam,
11 talis in secundo resurgat [19]: et sic de aliis pedibus est servandum [20]. In versibus quoque fere semper hac lege perfruimur — et « fere » dicimus quia propter concatenationem

14. Cioè quando gli ultimi versi della sirma si concludono con una rima baciata.

15. Cfr. *V. E.*, II, XII, 8.

16. Nel caso di un piede costituito da un numero di versi pari (per es. 4 versi), non vi sono difficoltà: tutti i versi possono rimare fra loro, come nello schema ABBA, oppure possono rimare fra loro solo alcuni di essi, come negli schemi ABBC o ABCA; più difficile è il caso di un piede costituito da un numero dispari di versi (per es. 3 versi): infatti mentre è facilmente immaginabile uno schema ABA, in cui non tutti i versi rimano fra loro, più arduo è invece pensare uno schema in cui tutti i versi rimano fra loro; Dante suggerisce l'uso della rimalmezzo, secondo uno schema del tipo AB(b)A.

17. Nel caso cioè che esista nel piede un verso irrelato, è necessario rimarlo nel piede successivo: per es. lo schema ABA richiede obbligatoriamente nell'altro piede ABA (o CBC).

18. Per es., nel caso di un piede di 4 versi con schema ABBA, il secondo piede può mantenere tutte le rime (ABBA) oppure cambiarle tutte (CDDC)

delle rime si debba concedere tutta la libertà che si desidera, se le rime si trovano nella fronte e nella coda: il modo più bello di disporre le chiuse degli ultimi versi si ottiene tuttavia quando esse si spengono rimando fra loro [14].

Nei piedi invece bisogna usare cautela: troviamo infatti che vi si osserva una certa disposizione. Facciamo quindi una distinzione e osserviamo che un piede si conclude o con un verso pari e con un verso dispari, e che in entrambi i casi la chiusa del verso può essere rimata o scompagnata (su questo punto, nessuna incertezza nel caso di versi pari; nel caso opposto, se sussistono dubbi, si ricordi quanto detto nel precedente capitolo [15] sul ternario che, come parte costitutiva dell'endecasillabo, risponde alla rima a mo' di eco) [16]. Se avviene dunque che in uno dei piedi la chiusa di un verso non sia rimata, essa deve assolutamente essere ripetuta nell'altro piede [17]. Se invece nel primo piede ogni finale di verso è rimata, nel secondo piede è lecito mantenere le stesse rime e cambiarle, completamente o in parte, purché si conservi in tutto e per tutto l'ordine delle rime precedenti [18]. Per esempio, se in un piede di tre versi le chiuse dei versi estremi, cioè del primo e dell'ultimo, rimano fra loro, conviene che lo facciano anche le terminazioni dei due versi estremi del secondo piede; la chiusa del verso di mezzo deve invece ritornare nel secondo piede rimata o scompagnata, secondo che si presenta nel primo [19]. Questa norma va sempre rispettata in qualsiasi altro piede [20]. Essa viene applicata quasi sempre anche nelle volte (e diciamo « quasi sempre » in quanto càpita talvolta

o in parte (ACCA o CBBC). Il sistema dei piedi può quindi risultare; ABBA ABBA oppure ABBA CDDC oppure ABBA ACCA oppure ABBA CBBC.

19. Il piede di tre versi proposto come esempio da Dante può avere un verso irrelato, con schema ABA, oppure, grazie a una rimalmezzo, tutti i piedi rimati, con schema AB(b)A. Nel primo caso, fermo restando l'obbligo di rimare B, si può mantenere la rima in A (ABA) oppure mutarla (CBC); avremo così due possibili soluzioni: ABA ABA oppure ABA CBC. Nel secondo caso possiamo mantenere tutte le rime ripetendo AB (b)A, oppure mutarle completamente, come nello schema CD(d)C, oppure sostituirne alcune, come negli schemi CB(b)C e AC(c)A. Otterremo così queste possibilità: AB(b)A AB(b)A oppure AB(b)A CD(d)C oppure AB(b)A CB(b)C oppure AB(b)A AC(c)A. La prassi metrica dantesca mostra altresì che è ammessa l'inversione delle rime: per es. AbC AcB oppure ABC BCA.

20. Cioè, non solo in un piede di tre versi come quello citato.

prenotatam et combinationem desinentiarum ultimarum quandoque ordinem iam dictum perverti contingit [21].

12 Preterea nobis bene convenire videtur ut que cavenda sunt circa rithimos huic appendamus capitulo, cum in isto libro nichil ulterius de rithimorum doctrina tangere intendamus [22]. 13 Tria ergo sunt que circa rithimorum positionem potiri dedecet aulice poetantem: nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio [23], nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget [24] — ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preterire dietam [25] —: hoc etenim nos facere nisi sumus ibi:

Amor, tu vedi ben che questa donna [26];

secundum vero est ipsa inutilis equivocatio, que semper sententie quicquam derogare videtur [27]; et tertium est rithimorum asperitas [28], nisi forte sit lenitati permixta: nam lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit [29].

14 Et hec de arte, prout habitudinem respicit, tanta sufficiant [30].

21. Le esigenze del verso-chiave (cfr. § 7 e nota 12) e quelle della rima baciata in fine di stanza (cfr. § 8 e nota 14) possono cioè cambiare lo schema delle rime della seconda volta.

22. Cfr. § 1 e nota 1.

23. Come nelle *coblas unissonans* (per cui v. nota 8) o nella sestina.

24. Affermazione analoga a quella della sestina citata in questo stesso paragrafo (cfr. nota 26): *Sì ch'io ardisco a far... / la novità che per tua forma luce, / che non fu mai pensata in alcun tempo /* (*Rime*, 45, v. 64-66).

25. Nel giorno dell'investitura il novello cavaliere doveva infatti distinguersi compiendo una qualche impresa.

che l'ordine predetto venga sconvolto dalla succitata « concatenazione » e dalla rima baciata negli ultimi versi) [21].

Ci pare altresì conveniente aggiungere a questo capitolo alcune avvertenze sulle rime: in questo libro infatti non intendiamo toccare ulteriormente questo argomento [22]. Nella collocazione delle rime, tre sono dunque i procedimenti che non si addicono a chi compone poesia aulica. Il primo è l'eccessiva iterazione della stessa rima [23], a meno che essa rappresenti la prerogativa di una tecnica nuova e inusitata [24] — come avviene per il giorno dell'investitura cavalleresca, che sdegna di concludere il proprio corso senza una qualche distinzione [25]. Fu ciò che noi tentammo con: 12 13

Amor, tu vedi ben che questa donna [26].

Il secondo procedimento è appunto l'inutile uso di rime equivoche, che pare togliere sempre qualcosa al pensiero [27]. Il terzo è l'impiego di rime aspre [28], a meno che tale asprezza non sia mescolata alla dolcezza di altre rime: infatti la commistione di rime aspre e dolci dà splendore alla stessa poesia di stile tragico [29].

Tanto basti sull'arte della canzone, per quel che concerne la disposizione [30]. 14

26. Primo verso della sestina 45 delle *Rime*, che Dante vanta come novità (cfr. nota 23). Si tratta di una sestina rinterzata o doppia che ha come schema: ABAACA, ADDAEE; EAEEBE, ECCEDD; DEDDAD, DBBDCC; CDCCEC, CAACBB, BCDBDB, BEEBAA, AEDDCB. In questo componimento ogni stanza è costruita sullo schema della precedente, ma sostituendo alla prima rima l'ultima, alla seconda la prima, alla terza la seconda, alla quarta la terza, all'ultima la quarta; le rime sono equivoche.

27. *Equivocatio* significa qui « rima equivoca », cioè una rima formata da omofoni (come « luce » sostantivo femminile, e « luce » voce del verbo « lucere ») o dal ricorrere della stessa parola in accezioni diverse (come « donna » nel senso di « persona di sesso femminile » e di « signora »). Dante afferma che tale procedimento toglie chiarezza al contenuto della stanza.

28. Dante allude qui probabilmente all'uso di far rimare i *vocabula yrsuta*; cfr. *V. E.*, II, VII, 6.

29. È il principio dell'armonia fra contrari già applicato in *V. E.*, II, VII, 6 ai rapporti fra *vocabula yrsuta* e *pexa*: questi ultimi saranno verosimilmente le parole usate per i *lenes rithimi*; per l'impiego di questo stesso principio cfr. anche *V. E.*, I, XV, 3-5 e nota 9. Per il valore di *lenitas* e *lenis*, cfr. *V. E.*, I, XV, 3 e nota 2.

30. Si conclude cioè la trattazione della seconda parte dell'*ars cantionis*, cioè l'*habitudo partium* (cfr. *V. E.*, II, IX, 4) che è stata argomento dei capp. XI, XII, XIII.

XIV

1 Ex quo ⟨duo⟩ que sunt artis in cantione satis sufficienter tractavimus[1], nunc de tertio videtur esse tractandum, videlicet de numero carminum et sillabarum. Et primo secundum totam stantiam videre oportet aliquid; deinde secundum partes eius videbimus.

2 Nostra igitur primo refert discretionem facere inter ea que canenda occurrunt, quia quedam stantie prolixitatem videntur appetere, quedam non. Nam cum ea que dicimus cuncta vel circa dextrum aliquid vel sinistrum canamus — ut quandoque persuasorie quandoque dissuasorie, quandoque gratulanter quandoque yronice, quandoque laudabiliter quandoque contemptive canere contingit[2] —, que circa sinistra sunt verba semper ad extremum festinent, et alia decenti prolixitate passim veniant ad extremum[3]...

1. Cioè, secondo lo schema di *V. E.*, II, IX, 4, la *divisio cantus* e l'*habitudo partium*.

2. La distinzione qui introdotta da Dante presenta notevoli analogie con una casistica ben radicata in àmbito retorico (secondo cui i discorsi di genere deliberativo si distinguevano appunto in discorsi volti a persuadere e in discorsi volti a dissuadere, e quelli di genere epidittico in discorsi di lode e in discorsi di biasimo: cfr. per es. ARIST., *Rhet.*, I, 3, 3, 1358b 8-13; II, 1, 1, 1377b 16-20; Ps. ARIST., *Rhet. ad Alex.*, 1, 1421b 7-11; CIC., *De inv.*, I, 5, 7; BRUNETTO, *Rett.*, ed. Maggini, pp. 58-59). L'applica-

XIV

1 Abbiamo trattato sufficientemente ⟨due⟩ punti dell'arte della canzone[1]: ci pare ora di dover trattare il terzo, cioè il numero dei versi e delle sillabe. Conviene prima di tutto fare qualche osservazione sull'intera stanza: ci occuperemo poi delle sue parti.

2 È anzitutto importante distinguere fra i temi che ci si presentano da cantare, perché alcuni sembrano richiedere una certa lunghezza della stanza, altri no. Infatti, poiché gli argomenti delle nostre poesie vengono cantati o favorevolmente o sfavorevolmente — càpita, per esempio, di cantare talvolta persuadendo e talvolta dissuadendo, talvolta congratulandosi e talvolta con ironia, talvolta lodando e talvolta disprezzando[2] —, e le parole dette sfavorevolmente si affrettano sempre verso la conclusione, le altre invece vi giungono a poco a poco con conveniente lunghezza[3]...

zione delle categorie della *laus* e della *vituperatio* alla poesia (presente anche in Brunetto, *Rett.*, ed. Maggini, p. 65; *Tres.*, III, 2, 9) sembra dipendere, direttamente o indirettamente, da Averroè, *Paraphrasis in lib. Poet. Arist.*, c. 1 (in Arist., *Opera cum Aver. comm.*, Venetiis, 1562-1574 [rist. an. Frankfurt am Main 1962], vol. II, f. 217 v I): *omnis poesis omnisque fabula poetica in vituperandi vel laudandi genere consistit.* Tale massima è attestata in vari testi medievali.

3. Per questa affermazione cfr. Averroè, *op. cit.*, c. 4 (in Arist., *Opera* cit., f. 219 v H): *optima ars laudandi, id est tragoedia, ... utitur carminibus longioribus, non brevibus.* V. inoltre Averroè, *op. cit.*, c. 5 (in Arist., *Opera* cit., f. 221 r C-E).

ECLOGE*

ECLOGHE

* La traduzione delle due ecloghe di Giovanni del Virgilio è a cura di Guido Lana.

INTRODUZIONE

Tra i primi mesi del 1319 e la metà del 1320 ha inizio un carteggio poetico fra Giovanni del Virgilio [1] e Dante: singolare carteggio in quanto all'epistola iniziale del grammatico bolognese, che innesca quasi la tenzone letteraria, succede una serie di tre carmi bucolici d'imitazione virgiliana aperta dalla prima *ecloga responsiva* di Dante. Viene ripreso, così, un genere letterario, quello pastorale, pressoché dimenticato dai medievali, ma che attraverso Petrarca e Boccaccio, e soprattutto durante l'età umanistica, riacquisterà notevole fortuna. Ed è opportuno considerare come Dante, parallelamente alla scelta dell'*Eneide* quale modello della sua *Commedia*, intenda proporsi anche la ripresa del genere bucolico, pur sollecitato nell'occasione dall'epistola di sfida di Giovanni del Virgilio. Infatti il pretesto della tenzone poetica non sminuisce il fascino che il « cantor de' bucolici carmi », Virgilio, esercita sull'Alighieri, anche perché nelle due ecloghe dantesche, sotto la finzione pastorale mutuata appunto da Virgilio, si coglie il procedere dell'arte allusiva che è per Dante la

1. Nativo di Bologna e insegnante allo Studio di quella città, come attestano alcuni documenti del 1322-23 e non posteriori al 1327, fece parte del celebre gruppo di preumanisti riuniti a Padova intorno alla personalità dello scrittore Albertino Mussato, al quale Giovanni del Virgilio inviò un'ecloga. Esperienza, quella del cenacolo, che di certo si riflette sul discorso del grammatico, volto ad una restaurazione classicista della lingua che caratterizzerà il gusto e le scelte del nuovo umanesimo quattrocentesco.
Comunque la fama di Giovanni del Virgilio (soprannome che egli si acquistò quale ammiratore del grande poeta latino) è legata sostanzialmente alla sua corrispondenza con Dante e all'epitaffio scritto per la morte del poeta; anche se di lui ci rimangono alcuni lavori legati alla sua attività di maestro (due commenti ovidiani — le *Allegorie* e le *Esposizioni* —, un'*Ars dictaminis*, rinvenuta in un codice della Biblioteca Nazionale di Napoli), altri testi minori e una corrispondenza poetica — il *Diaffonus* — con un certo ser Nunzio marchigiano. Sulla figura del grammatico bolognese si veda G. Martellotti, v. *Giovanni del Virgilio*, in *Enciclopedia dantesca*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 193-194.

chiave interpretativa dei testi classici e, di conseguenza, lo specchio di una sua adesione criticamente convinta e affettivamente partecipe al mondo virgiliano, non solo alla sua componente epica, ma pure a quella pastorale e bucolica [2].

La difesa del volgare (già peraltro sostenuta nel *Convivio*) appare, comunque, al di là dell'intenzione di riprendere il genere bucolico, l'obiettivo primario dell'*ecloga responsiva* di Dante, ed è quasi il motivo ispiratore dell'intera corrispondenza. A Giovanni del Virgilio che è solito «comica reprehendere verba», reputando il volgare un linguaggio che mal si adatta ai dotti e alle loro ambizioni poetiche, Dante contrappone, quasi a voler dar lustro e dignità letteraria al volgare, i *decem vascula* munti dall'*ovis gratissima*, i primi dieci canti, cioè, come è probabile, della *Commedia*. Dante sembra qui, in questa sua risposta, voler riaffermare la sua estraneità al *carmen vatisonum* propostogli dal grammatico bolognese con l'intento di definire, sul filo di una garbata polemica letteraria giocata attraverso lo stile allusivo e teneramente idillico dell'ecloga pastorale, la funzione dell'intellettuale e i suoi rapporti con la lingua. Agli argomenti storici, infatti, offerti da Giovanni del Virgilio come una possibile traccia per un carme epico — quasi la prova obbligata per far parte dell'aristocrazia dei dotti — Dante replica utilizzando il latino attraverso la scelta del genere bucolico come a voler smentire che esistano tra lingua e genere vincoli condizionanti. È il rifiuto, quindi, di abbandonare il volgare, che viene, anzi, riconsacrato nella sua dimensione di «luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramonterà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritade, per lo usato sole che a loro non luce» (*Convivio*, I, XIII, 12); ed è il rifiuto anche, di riflesso, di servirsi del latino all'interno di certi temi epici prefissati.

Al di là di questa perentoria riaffermazione della letterarietà del volgare, l'ecloga appare, comunque, importante anche sotto il profilo stilistico ed estetico, quale tentativo — a cui si è già fatto cenno — di ripresa del genere pastorale. Il quadro, infatti, che viene affrescato risulta assai vivo e policromo, mai piatto e forzatamente arido, come quello delineato nell'ecloga successiva da Giovanni del Virgilio, frutto più di dottrina — seppur

2. Sull'adesione di Dante all'opera e al pensiero virgiliano e sugli stretti legami tra i due scrittori si leggano le interessanti osservazioni di E. PARATORE, contenute in *L'eredità classica in Dante*, citato nella *Nota bibliografica*.

accurata — che di vero impegno poetico. I personaggi danteschi, invece, sembrano vivere una loro vita autenticamente poetica, scorciati in un paesaggio non accessorio o artificioso, ma intensamente sentito nella sua fresca e colorita naturalità, che contribuisce così a evidenziare i caratteri dei pastori e a metterne in rilievo i tratti: dal saggio e accorto Titiro (Dante, sotto la finzione allegorica) all'esuberante e alquanto rozzo Melibeo (Dino Perini), dal dotto e austero Mopso (Giovanni del Virgilio) al devoto Alfesibeo (forse il medico Fiduccio de' Milotti), che compare nella seconda ecloga dantesca. Si pensi, ad esempio, ai versi iniziali del componimento in cui viene definito un vivace spaccato di vita campestre, assai vicino nell'efficacia rappresentativa ai più alti modelli virgiliani:

Forte recensentes pastas de more capellas
tunc ego sub quercu meus et Meliboeus eramus (*Ecloge*, II, 3-4).

I riferimenti allegorici, peraltro sottesi alle immagini bucoliche, non paiono appesantire più di tanto la raffigurazione dell'ambiente pastorale e non rompono, comunque, l'incanto di un'atmosfera che sembra quasi rarefatta tant'è l'intensità dell'ispirazione idillica che preannuncia, in un crescendo di tonalità e in una comunione tra natura e poesia — quasi un rito iniziatico —, l'esclamazione di Titiro e la sua aspirazione all'alloro trionfale:

Quantos balatus colles et prata sonabunt,
si viridante coma fidibus paeana ciebo! (*Ecloge*, II, 39-40)

anche se comincia qui a insinuarsi il timore di essere costretto a celebrare il trionfo in altri lidi che non siano quelli bagnati dal patrio Arno:

Nonne triumphales melius pexare capillos
et patrio, redeam si quando, abscondere canos
fronde sub inserta solitum flavescere Sarno? (*Ecloge*, II, 42-44).

Sono versi che preparano l'accenno — preziosissimo per la sistemazione cronologica dell'intera opera di Dante — alla *Commedia* e al tema, così dibattuto fra i critici, dell'*ovis gratissima*, simbolo, sembra, del suo poema eterno e della sua sacralità.

La difesa dell'*otium* letterario è poi il motivo dominante della seconda *ecloga responsiva* dantesca. A Giovanni del Virgilio che l'ha incensato di lodi, sino a definirlo un secondo Virgilio (« sic eris alter ab illo »), forse non comprendendo il tono ironicamente

e garbatamente smorzato della polemica letteraria e linguistica condotta sul filo allusivo della favola pastorale, e che lo invita a Bologna per essere gratificato di lodi e di onori, Dante risponde preferendo la quiete di Ravenna e la corte dei suoi amici fidati, sotto la guida illuminata di Guido da Polenta, alle incognite di una città come Bologna soggiogata da Polifemo.

Alla fine della sua vita il poeta avverte la stanchezza di una esistenza vissuta sempre tra i contrasti e le contese, di una militanza politica e letteraria che l'ha duramente provato: non gli rimane ora che difendere il suo *otium* tra i « pabula nota », perché « iuga », « saltus », « flumina... et Nymphae... peiora timentes » non piangano la sua assenza, e dedicare tutte le energie che gli rimangono al compimento della *Commedia*.

Non a caso, infatti, l'esordio di quest'ultima ecloga — a parte le perifrasi, tipicamente dantesche, di carattere astronomico per indicare l'ora e la stagione — appare venato da un senso di abbandono e di spossatezza che investe, a un tempo, personaggi, animali, natura: mentre le pecore insieme con le caprette « insidunt » sull'erba, Titiro « soporifero gravis incumbebat odori » e Alfesibeo « nodoso bacillo stabat subnixus ». Il quadro pastorale sembra, quindi, assumere delle tinte più soffuse e sfumate, quasi a preparare l'arrivo trafelato di Melibeo « calidus et gutture tardus anhelo », che rompe il clima idillico invitando Titiro a lasciare « rorida rura Pelori » — come vorrebbe Mopso — per recarsi « antrum Ciclopis », cioè a Bologna. Il livello stilistico dell'ecloga appare qui più mosso e su un registro diverso rispetto alla prima *responsiva*, più pacata, distesa, amena.

L'ansia di lasciare Ravenna, il timore di abbandonare luoghi conosciuti e confortanti (i « pabula nota ») sembrano riflettersi a livello espressivo sulle tonalità rappresentative, cosicché i personaggi appaiono colti nella dimensione dello sforzo, della tensione, come nel caso di Melibeo (arriva « calidus », parla « vix », soffia « patulis naribus » e « tremulis labris ») o in quella del dubbio, del timore, come per Alfesibeo, quando inizia la sua opera di convincimento nei riguardi di Titiro per indurlo a rimanere a Ravenna, fino a scongiurarlo in toni affettuosamente accorati:

> Fortunate senex, fontes et pabula nota
> desertare tuo vivaci nomine nolis (*Ecloge*, IV, 61-62).

Titiro, che ha ascoltato « arridens » le parole del devoto Alfesibeo, non andrà a Bologna sotto l'odiato Polifemo. Il rifiuto

del vecchio di lasciare i luoghi amati riporta quasi d'incanto la serenità e il carme si conclude con un'immagine tipicamente bucolica:

> ...hirtaeque capellae
> inde velut reduces ad mollia prata praeibant (*Ecloge*, IV, 93-94)

e con un accenno al «callidus... Iollas» (Guido da Polenta) [3], quasi l'emblema di una riconquistata sicurezza dopo le paure e le ansie appena trascorse.

Riguardo alla cronologia della corrispondenza — su cui molto i critici si sono soffermati senza sostanziali divergenze — l'epistola di Giovanni del Virgilio, con cui si apre il celebre carteggio, è da collocarsi, probabilmente, nella prima metà del 1319 in quanto al v. 29 si parla dell'assedio di Roberto d'Angiò al porto di Genova e della disfatta dei Ghibellini, avvenuta appunto il 5 febbraio (non certamente, comunque, oltre il 25 agosto 1320 — secondo il Padoan — quando Cangrande venne sconfitto dai Padovani, dato che nell'*Ecloga* I, 28 si allude a una sua vittoria). La seconda *ecloga responsiva* di Dante che chiude la corrispondenza è probabilmente da datare tra la primavera e l'estate del 1321, pochi mesi prima della morte del poeta (avvenuta il 13 settembre di quell'anno) e fu recapitata postuma al grammatico bolognese da un figlio di Dante, come si può leggere in una glossa dello Zibaldone Laurenziano a un verso dell'*Ecloga* al Mussato di Giovanni del Virgilio: « Nam postquam magister Ioannes misit Danti eclogam illam " Forte sub irriguos " etc. stetit Dantes per annum ante quam faceret " Velleribus Colchis " et mortuus est ante quam eam micteret, et postea filius ipsius Dantis misit illam predicto magistro Ioanni » (*Ecloga ad Mussatum*, 228-29). Dalla glossa si può dedurre anche la presumibile data della seconda ecloga di Giovanni del Virgilio (la primavera del 1320, se si considera la puntuale indicazione della stagione e dell'ora con cui si apre il secondo componimento di Dante) [4], a cui il poeta ri-

3. Sull'autenticità degli ultimi tre versi della seconda ecloga dantesca (dove si fa, appunto, riferimento al «callidus... Iollas»), che alcuni critici hanno voluto mettere in dubbio per l'improvviso e quasi arbitrario distacco dal carme bucolico, cfr. G. Reggio, *Le egloghe di Dante*, cit. nella *Nota bibliografica*, pp. 49-53.

4. «La scena della seconda egloga di Dante si apre con l'indicazione della stagione e dell'ora (altra mossa, questa, tutta dantesca): siamo nell'ora del mezzogiorno in avanzata primavera — il sole è uscito dalla costel-

sponde dopo un anno, cioè, appunto, nella primavera del 1321. Inoltre la prima *ecloga responsiva* di Dante dovrebbe situarsi tra la fine del 1319 e l'inizio del 1320. Tutta la corrispondenza appare, quindi, compresa nell'arco di due anni, dal 1319 al 1321.

Un ultimo, fondamentale problema riguardo alle *Ecloghe* è quello della autenticità dell'intera corrispondenza, già messa in dubbio da alcuni critici dell'Ottocento e riproposta in una serie di studi condotti attraverso una sottile e minuziosa analisi da Aldo Rossi [5]: il quale, partendo dalla tradizione manoscritta del testo, che risale in gran parte al Boccaccio, attribuisce proprio al Certaldese la composizione, quindi la falsificazione della corrispondenza, come anche dell'*Ecloga* di Giovanni del Virgilio al Mussato, in un periodo di tempo che andrebbe dal 1345 al 1355.

Ma recenti lavori (Padoan, Reggio, Billanovich, ecc.), fondati su un'approfondita indagine stilistico-filologica, hanno riconfermato l'autenticità della corrispondenza, la cui originalità, che diversifica tra di loro le ecloghe, sembra attestare, secondo il Martellotti [6], « il formarsi occasionale di essa in quattro momenti successivi, contro l'ipotesi di una falsificazione », vanificata, anche dal ricco codice allusivo che ben la colloca nel suo tempo. Ma soprattutto, come osserva opportunamente il Sapegno, cogliendo le motivazioni storico-letterarie di una indubbia attribuzione dantesca delle *Ecloghe*, è « assai arduo supporre inventati in epoca più tarda un episodio e un complesso di documenti che, nell'insieme e nei particolari, si inseriscono naturalmente nella trama dei dati biografici accertati e in quella fase ancor germinale di un contrasto di culture che corrisponde ai tempi del cenacolo preumanistico padovano... mentre d'altra parte ben si accorda con l'inesausto fervore di sperimentazioni tecniche tipico del genio dantesco... » [7].

lazione dell'Ariete — quando arriva Melibeo portando il canto di Mopso. Non c'è ragione di credere che l'inizio dell'egloga non corrisponda ad una realtà. Può darsi senz'altro che verso la fine di aprile o forse al principio di maggio sia stata recapitata a Dante l'egloga di Giovanni del Virgilio, ma il Poeta, secondo la testimonianza del Boccaccio, non mette mano alla risposta che un anno dopo e forse anche più... »: cfr. G. Reggio, *op. cit.*, p. 17. Chiara e illuminante è la trattazione del critico riguardante i problemi della cronologia delle *Egloghe*, in *op. cit.*, pp. 13-20.

5. Si rimanda agli studi riguardanti la falsificazione citati nella *Nota bibliografica*.

6. Cfr. G. Martellotti, v. *Egloghe*, cit., nella *Nota bibliografica*.

7. Cfr. N. Sapegno, *Dante Alighieri*, in *Storia della letteratura italiana*, II, Milano, Garzanti, 1965, p. 80.

Vero è, infatti, che le due ecloghe di Dante appaiono tutt'altro che un corpo anomalo nella produzione del poeta e ben si situano, anzi, lungo l'arco della sua intensa e sofferta esistenza, in quel preciso punto della sua parabola finale che è l'approdo all'alloro trionfale della *Commedia*, suprema sintesi di vita e di esperienza artistica.

M. G. STASSI

NOTA BIBLIOGRAFICA

Tra le numerose edizioni della *Corrispondenza* ricordiamo in particolare:

G. I. DIONISI, *Serie di aneddoti*, Verona, Merlo, 1785-1799 (edizione delle *Ecloghe*, in *Aneddoto*, IV, 1788, pp. 1-22).

F. PASQUALIGO, *Egloghe di Giovanni del Virgilio e di Dante Alighieri*, Lonigo, Gaspari, 1887.

Tutte le opere di Dante, a cura di E. Moore, Oxford, Stamp. Univers., 1894.

P. H. WICKSTEED-E. G. GARDNER, *Dante and Giovanni del Virgilio*, Westminster, Constable, 1902.

G. ALBINI, *Dantis Eclogae. Iohannis de Virgilio carmen et Ecloga responsiva*, Firenze, Sansoni, 1903 (ristampata a cura di G. B. Pighi, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio*, Bologna, Zanichelli, 1965).

G. L. PASSERINI, edizione delle *Ecloghe*, in *Le opere minori di Dante*, VII, Firenze, Sansoni, 1913.

DANTE, *Ecloghe*, a cura di E. Pistelli, in *Tutte le opere*, Firenze, Società dantesca italiana, 1921.

G. LIDONNICI, *Dante e Giovanni del Virgilio*, in «Giornale dantesco», XXIX, 1926, pp. 141-158.

Opere minori di Dante, a cura di A. Del Monte, Milano, Rizzoli, 1960 (edizione delle *Ecloghe* II e IV).

E. BOLISANI - M. VALGIMIGLI, *La Corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio*, Firenze, Olschki, 1963.

DANTE, *Tutte le opere*, a cura di L. Blasucci, Firenze, Sansoni, 1965 (*Ecloghe* I e III tradotte da L. Blasucci; II e IV da A. Del Monte).

F. MAZZONI, *Dante minore*, Firenze, Sansoni-Città di vita, 1965.

DANTE, *Oeuvres complètes*, a cura di A. Pézard (traduzione e commento), Paris, La Pléiade, 1965.

E. CECCHINI, *Egloghe*, in DANTE, *Opere minori*, t. II, Milano, Ricciardi, 1979.

DANTE, *Le egloghe*, a cura di G. Brugnoli e R. Scarcia, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

Tra i saggi critici:

G. M. PONTA, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio*, in « Giornale Arcadico », CXVI, 1848, pp. 326-72.

G. CARDUCCI, *Della varia fortuna di Dante*, in « Nuova Antologia », III, 1866 (poi in *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1936, X, pp. 263-310).

E. MACRÌ-LEONE, *La bucolica latina nella letteratura italiana del secolo XIV*, Torino, Loescher, 1889, I.

G. ALBINI, *Per i carmi latini di Dante Alighieri e di Giovanni del Virgilio*, in « Atene e Roma », IV, 1901, pp. 331-45.

ID., *Le egloghe*, in *Le opere minori di Dante*, Firenze, Sansoni, 1906, pp. 281 segg. (ristampata in G. B. PIGHI, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio, op. cit.*, pp. 123-136).

E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1908, pp. 68-85.

A. MARIGO, *Il classicismo virgiliano nelle Egloghe di Dante*, in « Atti e Memorie dell'Accademia di Padova », XXV, 1909, pp. 188-96.

G. LIDONNICI, *La corrispondenza poetica di Giovanni del Virgilio con Dante e il Mussato e le postille di Giovanni Boccaccio*, in « Giornale dantesco », XXI, 1913, pp. 204-43.

G. ALBINI, *Le egloghe latine*, in DANTE, *La vita e le opere*, Milano, Treves, 1921, pp. 117-25.

F. FILIPPINI, *L'esodo degli studenti da Bologna nel* 1321 *e il Polifemo dantesco*, in « Studi e Memorie per la storia dell'Università di Bologna », VI, 1921, pp. 107-85.

A. SCOLARI, *Note storiche alla corrispondenza poetica di Dante con Giovanni del Virgilio*, in « Giornale dantesco », XXV, 1922, pp. 193-205 (rist. in G. B. PIGHI, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio, op. cit.*).

G. LIDONNICI, *L'epistola dantesca di Giovanni del Virgilio e la egloga al Mussato*, in « Giornale dantesco », XXVIII, 1925, pp. 324-35.

A. BELLONI, *Genesi e carattere della bucolica dantesca*, in « La Rassegna », XXXVIII, 1930, pp. 113-22.

N. ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano, Vallardi, 1931.

M. APOLLONIO, *Dante*, Milano, Vallardi, 1951.

P. RENUCCI, *Dante, disciple et juge du monde gréco-latin*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

C. BATTISTI, *Le egloghe dantesche*, in « Studi danteschi », XXXII, 1955-1956, pp. 61-111.

R. WEISS, *Dante e l'umanesimo del suo tempo*, in « Lettere italiane », XIX, 1963, pp. 279-90.

G. MARTELLOTTI, *Dalla tenzone al carme bucolico*, in « Italia medievale e umanistica », VII, 1964, pp. 325-36.

G. BILLANOVICH, *Tra Dante e Petrarca*, in « Italia medievale e umanistica », VIII, 1965, pp. 1-44.

G. PADOAN, *Dante di fronte all'umanesimo letterario*, in « Lettere italiane », XVII, 1965, 3, pp. 237-57.

E. PARATORE, *L'eredità classica in Dante*, in *Dante e Roma*, Atti del Convegno di Studi, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 1-50.

G. BILLANOVICH, *Tra Dante e Petrarca. Umanesimo a Padova e a Verona e Umanesimo a Avignone*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 349-76.

G. MARTELLOTTI, *La riscoperta dello stile bucolico*, in *Dante e la cultura veneta*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 335-46.

M. PASTORE STOCCHI, *Dante, Mussato e la tragedia*, in *Dante e la cultura veneta, op. cit.*, pp. 251-62.

G. B. PIGHI, *La corrispondenza poetica di Dante e Giovanni del Virgilio*, in « Convivium », XXXIV, 1966, pp. 318-38.

M. PETRINI, *Il Boccaccio tra Dante e Petrarca*, in *Aspetti e problemi della critica dantesca*, Roma, De Luca, 1967, pp. 103-14.

G. VECCHI, *Giovanni del Virgilio e Dante*, in *Dante e Bologna*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 61-78.

G. REGGIO, *Le egloghe di Dante*, Firenze, Olschki, 1969.

G. MARTELLOTTI, v. *Egloghe*, in *Enciclopedia dantesca*, II, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 644-46.

A. VALLONE, *Dante*, Milano, Vallardi, 1971, pp. 430-32.

Sulla tradizione manoscritta sono fondamentali:

A. ROSSI, *Un autografo ficiniano delle Egloghe alla Nazionale di Parigi*, in « Studi danteschi », XXXVII, 1960, pp. 291-8.

G. BILLANOVICH, *Testi bucolici nella biblioteca del Boccaccio*, in « Italia medievale e umanistica », IV, 1961, pp. 201-21.

ID., *Giovanni del Virgilio, Pietro da Moglio, Francesco da Fiano*, in « Italia medievale e umanistica », VI, 1963, pp. 203-34 e VII, 1964, pp. 279-324.

G. FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, I, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 36-39.

In particolare, sull'interpretazione di alcuni passi si vedano:

C. RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante*, Milano, Hoepli, 1891 (le pagine che riguardano le *Egloghe* sono state ristampate in G. B. PIGHI, *op. cit.*, pp. 139-65).

F. NOVATI, *Indagini e postille dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1899.

G. PASCOLI, *La mirabile visione*, Messina, Muglia, 1902.

G. LIDONNICI, *Polifemo*, in « Bullettino della Società dantesca italiana », XVIII, 1911, pp. 189-205.

E. G. PARODI, *La prima egloga di Dante e l'ovis gratissima*, in « Atene e Roma », XIV, 1911, pp. 193-213.

G. LIVI, *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna*, Bologna, 1918.

A. SCOLARI, *Note storiche alla corrispondenza poetica di Dante con Giovanni del Virgilio*, in « Giornale dantesco », XXV, 1922, 3, pp. 193-205 (ristampa in G. B. PIGHI, *op. cit.*, pp. 181-198).

E. COLINI BALDESCHI, *Intorno al Polifemo delle Egloghe di Dante*, in « Giornale dantesco », XXVI, 1923, pp. 260 segg.

F. FILIPPINI, *Per l'interpretazione di un passo dell'ecloga responsiva*, in « Studi e Memorie per la storia dell'università di Bologna », VIII, 1924, pp. 249-65.

G. LIDONNICI, *Di alcuni giudizi intorno a Dante, il Mussato e l'ovis gratissima*, in « Giornale dantesco », XXVIII, 1924, pp. 79-90.

G. MAZZONI, *Dante e il Polifemo bolognese*, in « Archivio storico italiano », XCVI, I, 1938, pp. 1-40.

E. CHIARINI, *I decem vascula della prima egloga dantesca*, in *Dante e Bologna*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 77-88.

Attente osservazioni sulla lingua delle *Ecloghe* si trovano in:

G. BRUGNOLI, *Il latino di Dante*, in *Dante e Roma*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 51-71.

E. PARATORE, *Il latino di Dante*, in « Cultura e Scuola », IV, 1965, nn. 13-14, pp. 94-124.

G. Brugnoli, *Il latino dei dettatori e quello di Dante*, in *Dante e Bologna*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 113-26.

Infine, sulla tesi, sostenuta dal Rossi, relativa alla falsificazione della *Corrispondenza* operata dal Boccaccio, si veda:

A. Rossi, *Dante nella prospettiva del Boccaccio*, in « Studi danteschi », XXXVII, 1960, pp. 63-139.

Id., *Dante, Boccaccio e la laurea poetica*, in « Paragone », XIII, 1962, pp. 3-41.

Id., *Il carme di Giovanni del Virgilio a Dante*, in « Studi danteschi », XL, 1963, pp. 133-278.

Id., *Boccaccio autore della corrispondenza Dante-Giovanni del Virgilio*, in « Miscellanea Storica della Valdelsa », LXIX, 1963, 130-72.

Id., *Dossier di un'attribuzione*, in « Paragone », XIX, 1968, pp. 61-125.

Ed anche:

F. Salsano, *Sull'autenticità delle Egloghe*, in « Cultura e Scuola », IV, 1965, pp. 749-57 (poi in *La coda di Minosse*, Milano, Marzorati, 1968, pp. 209-21).

NOTA AL TESTO

La tradizione manoscritta delle *Ecloghe* si fonda su otto codici, tra i quali il più autorevole è lo Zibaldone Laurenziano XXIX, 8 [1], dove la corrispondenza, autografa del Boccaccio, accompagnata da un ampio commento e da alcune varianti al testo, compare insieme all'epistola di Giovanni del Virgilio al Mussato e ad altre opere minori del grammatico bolognese. La prima edizione a stampa delle *Ecloghe* risale soltanto al XVIII secolo, quando nei *Carmina illustrium poetarum italicorum*, Firenze, 1719, videro luce nel primo volume le due ecloghe dantesche; mentre nel 1726, inserita nell'undicesimo volume, comparve l'*Ecloga responsiva* che Giovanni del Virgilio scrisse a Dante. Ma l'edizione completa della *Corrispondenza*, curata da I. DIONISI e condotta sul codice Laurenziano XXIX, 8 (in *Serie di aneddoti*, ed. cit.), fu pubblicata a Verona nel 1788.

Agli inizi del secolo un apporto fondamentale alla costituzione del testo e all'interpretazione della celebre *Corrispondenza* è dato da due edizioni esemplari: quella di P. H. WICKSTEED e E. G. GARDNER, ed. cit., del 1902, e quella di G. ALBINI, *Dantis Eclogae. Iohannis de Virgilio carmen et Ecloga responsiva*, ed. cit., pubblicata a Firenze nel 1903. Sull'edizione dell'Albini si basa quella di E. PISTELLI, compresa nelle *Opere di Dante*, ed. cit., del 1921; mentre l'edizione di G. LIDONNICI, *Dante e Giovanni del Virgilio*, ed. cit., del 1926, riproduce il testo e le note del codice boccacciano.

Edizioni più recenti sono quella di E. BOLISANI e M. VALGIMIGLI, *La corrispondenza poetica di Dante Alighieri e Giovanni del Virgilio*, ed. cit., che riproduce il testo stabilito da Wicksteed e Gardner; quella di E. CECCHINI, *Egloge*, ed. cit., che sostanzialmente, a parte qualche recupero dello Zibaldone Laurenziano,

1. Sui manoscritti delle *Ecloghe* dantesche fondamentale è l'indagine di G. FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri, op. cit.*, pp. 36-39. Inoltre il codice si può leggere in riproduzione fototipica a cura di G. BIAGI, *Lo zibaldone boccaccesco... riprodotto in facsimile*, Firenze, Olschki, 1915. Lo Zibaldone Laurenziano, che costituisce una preziosa fonte di glosse, è da noi citato con l'indicazione « L ».

segue l'edizione dell'Albini; e, ultima, quella di G. BRUGNOLI e R. SCARCIA, *Le egloghe*, ed. cit., del 1980, con un ricchissimo apparato critico. Inoltre molto utile è la ristampa dell'edizione dell'Albini a cura di G. B. PIGHI, *ed. cit.*, con l'aggiunta di alcune note e di importanti precisazioni critiche. Su tale edizione è esemplato il testo da noi adottato, che si avvale della traduzione di A. Del Monte (in *Opere minori di Dante*, a cura di A. Del Monte, *op. cit.*) per le ecloghe dantesche e di quella di Guido Lana per i testi di Giovanni del Virgilio.

IOANNIS CARMEN AD DANTEM *

ECLOGA I **

Pieridum [1] vox alma, novis qui cantibus orbem
mulces letifluum [2], vitali tollere ramo [3]
dum cupis, evolvens triplicis confinia sortis [4]
indita pro meritis animarum — sontibus Orcum,
5 astripetis [5] Lethen, epiphoebia regna [6] beatis —
tanta quid heu semper iactabis seria [7] vulgo,
et nos pallentes [8] nihil ex te vate [9] legemus?

* Giovanni del Virgilio nel 1319 invia a Dante un'epistola in 51 esametri rimproverandolo, pur nella devota ammirazione per la sua arte, di scrivere in volgare (*carmine laico*) e invitandolo, quindi, a cantare in lingua latina per guadagnarsi l'ammirazione dei dotti. Gli propone per l'occasione quattro temi di storia contemporanea: la spedizione di Arrigo VII, le vittorie di Uguccione della Faggiola contro i Fiorentini e di Cangrande della Scala sui Padovani, l'assedio di Genova.

Così poetando, Dante avrebbe acquisito fama universale e Giovanni del Virgilio, augurandosi una sua pronta risposta, si dichiara ben lieto di presentare i suoi scritti alla scuola di Bologna.

** I richiami nella traduzione si riferiscono alle note al testo latino.

1. *Pieridum*: le Muse. Le Pieridi, figlie del re Piero o, secondo altri, del monte Piero in Macedonia, vinte in una gara poetica dalle Muse, furono mutate in gazze da Apollo e il loro nome passò poi alle loro rivali.

2. *orbem... letifluum*: è il mondo dei vivi attraverso cui scorre la morte. Il glossatore laurenziano intende: « idest corruptum seu mortiferum, ut infernus »; ma l'*orbis letifluus* non è solo l'Inferno, bensì il mondo dei morti

CARME DI GIOVANNI A DANTE *

ECLOGA I **

O alma voce delle Pieridi [1], che con nuovi canti allieti il mondo in cui domina la morte [2], mentre con il ramo pieno di vita [3] brami innalzarlo, passando in rassegna le sedi dei tre destini [4] cui sono assegnate secondo i loro meriti le anime, – ai dannati l'Orco, a quelli che attendono di ascendere al cielo [5] il Lete, la celeste dimora [6] ai beati –, ah, perché vuoi sempre gettare al volgo così autorevoli parole [7], mentre noi che ci consumiamo negli studi [8] nulla potremo leggere da te in versi? [9].

in generale. *Orbem*, inoltre, è oggetto contemporaneamente di *mulces* e di *tollere*.

3. *vitali... ramo*: si intende comunemente l'alloro, visto come simbolo della fama poetica; o forse il 'ramo pieno di vita' è, allegoricamente, la *doctrina* che « aiuta gli uomini ad uscire dalla selva del peccato ed a percorrere l'arduo sentiero della vera sapienza senza la quale non c'è salvezza » (CECCHINI, p. 653).

4. *triplicis... sortis*: le sedi della triplice sorte, cioè dei dannati (l'Inferno), dei pentiti (il Purgatorio) e dei beati (il Paradiso): cfr. sotto, I, 4-5; *confinia* è usato nel significato tipicamente post-classico e medievale di *sedes* o *fines*.

5. *sontibus... astripetis*: il glossatore annota: « idest peccatoribus... idest purgantibus se ».

6. *Orcum... epiphoebia regna*: l'Orco è l'oltretomba, cioè l'Inferno; il Lete è il fiume che simboleggia la cancellazione dei peccati e quindi la redenzione del peccatore (cfr. DANTE, *Purgatorio*, XXVI, 108); *epiphoebia regna* rappresentano l'Empireo, sede dei beati.

7. *seria*: neutro sostantivato. Classicamente contrapposto spesso a *ioci* o *ioca*; qui significa 'argomenti di alta levatura'.

8. *pallentes*: perché dediti alle fatiche dello studio (cfr. L: « pro studio »). L'immagine del pallore come spia della dedizione allo studio è ricorrente nella letteratura latina (l'Albini-Pighi, p. 82, ricorda a questo proposito il *pallidam Pirenen* di Persio, *prol.* 4 e il *pallere* di Giovenale, VII, 97).

9. *ex te vate*: « cioè da te poeta e precisamente in versi latini, come ben si determina da quel che segue, ai vv. 15-24 » (ALBINI-PIGHI, p. 82).

Ante quidem cithara pandum delphina movebit [10]
Davus [11] et ambiguae Sphingos [12] problemata solvet,
10 Tartareum praeceps quam gens idiota [13] figuret
et secreta poli vix exsphaerata Platoni [14],
quae tamen in triviis numquam digesta coaxat
comicomus nebulo qui Flaccum pelleret orbe [15].
« Non loquor his, immo studio callentibus », inquis.
15 Carmine sed laico [16]: clerus [17] vulgaria temnit
et si non varient, cum sint idiomata mille [18].
Praeterea nullus, quos inter es agmine sextus [19],

10. *pandum... movebit*: c'è un riferimento qui alla favola di Arione, poeta e musico greco del 600 a. C. Minacciato di morte da alcuni marinai durante un viaggio in mare, chiese ed ottenne di potere per l'ultima volta suonare la lira; ma, lanciatosi tra le onde, fu salvato da un delfino che, commosso dal suono, lo prese in groppa e lo portò a terra (cfr. Ovidio, *Fasti*, II, 79 segg.). Per quanto riguarda *movebit*, alcuni critici preferiscono la lezione *movebis*, presente in tutti i manoscritti (« A mio avviso *movebis* è non solo difendibile, ma, sotto un certo aspetto, meno sospettabile, in quanto *lectio difficilior* – e nulla ci impedisce di credere che *movebit* sia congettura banalizzante di un lettore, registrata dal Boccaccio insieme con le glosse »: cfr. Cecchini, p. 654), benché in L vi sia una correzione, di seconda mano, della *s* finale in *t*.

11. *Davus*: maschera del servo della commedia attica nuova (cfr. Terenzio, *Andria*, 194: « Davos sum, non Oedipus »).

12. *ambiguae Sphingos*: il mostro favoloso tebano che sottoponeva enigmi ai passanti della strada che da Delfo portava a Tebe, gettando in mare coloro che non riuscivano a scioglierli.

13. *idiota*: non versato nelle lettere, incolto, rozzo.

14. *secreta... Platoni*: nel *Timeo* (V 27c-IX 37c) Platone cercò di risalire all'origine del cosmo interpretando il movimento dei cieli e le orbite dei pianeti.

15. *quae tamen... pelleret orbe*: controversa è l'interpretazione complessiva di questi due versi. Alcuni critici ritengono – l'Albini, in particolare, fonda la propria tesi su aneddoti riportati dal Sacchetti nelle novelle 114-115, in cui vengono puniti, in quanto volgarizzatori improvvisati di Dante,

Certo Davo [11] riuscirà a commuovere i ricurvi delfini [10] e a risolvere i quesiti dell'enigmatica Sfinge [12], prima che il popolo illetterato [13] giunga a raffigurarsi il Tartaro precipite e i segreti della volta celeste a stento strappati agli astri da Platone [14]. Dottrine che, tuttavia, senza averle mai conosciute a fondo, va gracidando per i trivi il fannullone attento all'acconciatura delle sue chiome che sarebbe capace di mandare all'altro mondo Flacco [15]. Non parlo per costoro – dici –, ma, anzi, per coloro che son versati negli studi. Sì, ma con versi in lingua popolare [16]: i dotti [17] disprezzano il linguaggio volgare quand'anche fosse uno solo, e invece si tratta di mille parlate [18]. Inoltre nessuno di coloro nella cui schiera sei sesto [19], neppure quello cui tieni dietro verso

un fabbro ed un asinaio – che il distico attesti la già avvenuta pubblicazione di gran parte della *Commedia* e la sua conseguente storpiatura nei *triviis* da parte di qualche *comicomus nebulo*; il *nunquam digesta*, poi, riprenderebbe il « quando sarà digesta » di Dante (*Paradiso*, XVII, 132) e avvalorerebbe l'ipotesi avanzata (cfr. ALBINI-PIGHI, p. 82). Il Casini, invece, sostiene che « il gracchiare del giullare pei trivii non può riferirsi a recitazioni di canti danteschi; ma è manifesta allusione ai poemetti volgari del secolo XIII (Giacomino da Verona, Atrovare reggiano, ecc.) ove erano popolarmente descritti i regni della nostra gente » (cfr. T. CASINI, rec. a F. D'OVIDIO, *Studi sulla « Divina Commedia »*, citato da A. ROSSI, *Il carme di Giovanni del Virgilio a Dante*, *op. cit.*, p. 177). Il Cecchini, a sua volta, riprende la tesi di A. Rossi che « vede in questo passo... una polemica allusione ai saccenti detrattori della poesia i quali, appellandosi a Platone e Sant'Agostino, avrebbero voluto *pellere urbe*..., cioè mettere al bando i poeti » (cfr. CECCHINI, p. 655). *Flaccum* è naturalmente Orazio, considerato non solo sul piano individuale e soggettivo (si tenga presente la *Satira* I, IX, soprattutto i vv. 31-34, in cui si allude alla figura del seccatore), ma come « autore paradigmatico per chi, come il del Virgilio tratti questioni letterarie in un'epistola metrica » (CECCHINI, p. 656), simbolo massimo, quindi, per il grammatico bolognese, dell'arte elevata.

16. *Carmine sed laico*: cioè in versi volgari.

17. *clerus*: cioè i letterati, i dotti, contrapposti ai *laici*, gli illetterati, i rozzi.

18. *cum... mille*: Dante nel *De vulgari eloquentia*, I, 10, parlando del volgare italico, lo diversifica in almeno quattordici volgari. Anzi aggiunge: « Que adhuc omnia vulgaria in sese variantur, ut puta in Tuscia Senenses et Aretini, in Lombardia Ferrarenses et Placentini... » (Ed ancora ciascuno di tutti questi volgari si diversifica in se stesso, come per esempio nella Toscana Senesi ed Aretini, nella Lombardia Ferraresi e Piacentini...).

19. *quos... sextus*: c'è qui un preciso riferimento a un episodio del IV canto dell'*Inferno*: Dante, accompagnato da Virgilio, incontra nel limbo « la bella scola », di cui fanno parte gli autori più amati del Medioevo, cioè Omero Orazio, Ovidio, Lucano e lo stesso Virgilio, che invitano il poeta ad entrare nella loro schiera (« e più d'onore ancora assai mi fenno / ...sì ch'io fui sesto tra cotanto senno »: cfr. DANTE, *Inferno*, IV, 102-104).

nec quem consequeris caelo [20], sermone forensi
descripsit [21]. Quare, censor liberrime vatum [22],
20 fabor, si fandi paulum concedis habenas.

Nec margaritas profliga prodigus apris [23]
nec preme Castalias indigna veste sorores [24];
at, precor, ora cie quae te distinguere possint
carmine vatisono [25], sorti communis utrique [26].
25 Et iam multa tuis lucem narratibus orant.
Dic age quo petiit Iovis armiger [27] astra volatu,
dic age quos flores [28], quae lilia fregit arator, [29]
dic Phrygios damas laceratos dente molosso [30]
dic Ligurum montes et classes Parthenopeas [31]

20. *nec... caelo*: glossato « scilicet Statium ». Si tratta del poeta latino Stazio (I sec. d. C.), autore della *Tebaide*, con cui Dante compie una parte dell'ascesa al monte del Purgatorio (cfr. DANTE, *Purgatorio*, XXI). Sulla scia del Martellotti, invece, il Brugnoli-Scarcia (p. 13) vi legge semplicemente un'allusione a Virgilio.

21. *descripsit*: usato qui in senso assoluto, nel significato, cioè, di *scripsit*.

22. *censor liberrime vatum*: anche l'Albini-Pighi (p. 83), ritenendo « inverisimile e strana la restrizione per cui Dante si riduce a riprenditore [*censor*] di poeti », considera *vatum* genitivo dipendente da *liberrime* e traduce: « o censore liberissimo tu tra i poeti ». Il Bolisani-Valgimigli, invece, virgola dopo *censor*, che diventa, così, predicativo di *fabor*. Lezione, questa, preferita anche dal Pighi.

23. *Nec... apris*: immagine ripresa dal Vangelo (cfr. *Matteo*, VII, 6: « Nolite dare sanctum canibus: neque mittatis margaritas vestras ante porcos, ne forte conculcent eas pedibus suis et conversi dirumpant vos »). Come nei testi sacri i cani e i porci, considerati animali impuri, simboleggiano la gente indegna a cui non è conveniente comunicare le verità del Vangelo, perché non potrebbero comprenderle, così il del Virgilio ribadisce che solo ai dotti compete la comprensione dei testi letterari.

24. *Castalias... sorores*: le Muse, così denominate dalla fonte Castalia sul Parnaso, le cui acque, a loro consacrate e ad Apollo, servivano alle libagioni in Delfi.

25. *carmine vatisono*: contrapposto a *carmine laico* del v. 15, indica la poesia latina (*vatisono* è forma prettamente medievale e non compare nei testi antichi).

26. *sorti... utrique*: L: « scilicet ytalico et aliis nationibus »; ma più opportunamente, come intendono anche l'Albini-Pighi (p. 84) e il Cecchini (p. 657), ' comune all'uno e all'altro ceto ', cioè al volgo e ai dotti.

27. *Iovis armiger*: l'espressione, mutuata da Virgilio (*Aeneis*, V, 255), simboleggia l'autorità imperiale e si riferisce all'imperatore Arrigo VII di Lussemburgo, morto nel 1313. Lo Scolari preferisce, invece, vedere nell'*armiger* Cangrande della Scala (vicario imperiale a partire dal 1311), lezione accolta con favore anche dal Pighi (cfr. ALBINI-PIGHI, p. 84); mentre per Brugnoli e Scarcia (p. 16) l'immagine indicherebbe in senso lato l'im-

il cielo [20], scrisse [21] mai con parlata da piazza. Perciò, o tu che dei poeti sei il giudice più libero [22], parlerò, se per un poco mi concedi nel parlare l'iniziativa.

Non rovinare le perle col gettarle, prodigo, ai cinghiali [23], e non opprimere le Castalie sorelle [24] di una veste indegna di loro; al contrario, te ne prego, effondi voci che, con verso altisonante [25], siano tali da darti lustro, mantenendoti partecipe di entrambi i ceti [26]. E già molti argomenti implorano, per mezzo del tuo narrare, la luce. Suvvia, di' con quale volo l'armigero di Giove [27] raggiunse i cieli, di' quali fiori [28], quali gigli troncò l'aratore [29], di' dei frigi daini straziati dal dente canino [30], di' dei monti dei Liguri e delle partenopee flotte [31] con versi coi quali tu possa toccare l'er-

pero e il verso costituirebbe un invito a « cantare vicende politiche in genere ». Sulla figura di Arrigo VII e sull'ammirazione riposta in lui da Dante, fino a considerarlo il possibile salvatore dell'Italia si vedano le *Epistole* V, VI, VII e soprattutto il *Paradiso*, XXX, 137 segg., in cui Dante « dice d'aver visto nell'Empireo il seggio a lui destinato; e ciò tanto più fa meraviglia quando si pensi che quei versi furono sicuramente scritti quando da vari anni Arrigo era morto e i suoi piani di riassetto dell'Italia disastrosamente falliti » (cfr. G. Siebzehner-Vivanti, *Dizionario della « Divina Commedia »*, a cura di M. Messina, Milano, 1965, v. « Arrigo VII », pp. 48-49).

28. *flores*: cioè i Fiorentini.

29. *lilia... arator*: si allude qui alla sconfitta subita dai Guelfi a Montecatini il 29 agosto 1315 ad opera del capitano ghibellino Uguccione della Faggiuola (*arator*), vicario imperiale a Genova. (Secondo Pézard l'*arator*, annotato per altro dal glossatore laurenziano « uguicio », nasconderebbe invece il personaggio di Carlo di Valois [1270-1325], che nel 1302 cacciò i Bianchi da Firenze). *Lilia* (' gigli ') sono propriamente il simbolo della casa di Francia, ripreso poi come emblema dal partito guelfo e in seguito da Firenze. Sul termine *arator*, comunque, si vedano le annotazioni del Brugnoli-Scarcia (p. 17).

30. *Phrygios... molosso*: *Phrygios damas* sono i Padovani (così detti in quanto, secondo la leggenda, Padova fu fondata dal frigio Antenore) *laceratos*, sconfitti cioè da Cangrande della Scala, divenuto Capitano generale della Lega ghibellina dal 1318. Abile politico, dopo lunghe e sanguinose lotte (1311, 1314, 1317, 1319), Cangrande riuscì a vincere definitivamente i Padovani nel 1328, approfittando delle discordie tra le varie città. Ottenuta dall'imperatore la città di Mantova con la fortezza di Peschiera, aspirava alla formazione di un vasto stato; mire distrutte dalla morte precoce avvenuta nel 1329. Sulla figura di Cangrande, che Dante reputa il principe ideale, cfr. *Paradiso*, XVII, 76 segg. (a lui, peraltro, è dedicata tutta la cantica).

31. *Ligurum... Parthenopeas*: si tratta delle flotte napoletane del re Roberto d'Angiò (re di Napoli dal 1309 al 1343), che, costrette d'assedio a Genova nel 1318, riuscirono il 5 febbraio 1319 a liberarsi dall'accerchiamento dei Ghibellini.

30 carmine quo possis Alcidae tangere Gades [32]
et quo te refluus relegens [33] mirabitur Hister [34],
et Pharos [35] et quondam regnum te noscet Elissae [36].

Si te fama iuvat, parvo te limite [37] septum
non contentus eris nec vulgo iudice tolli.
35 En ego iam primus, si dignum duxeris esse,
clericus Aonidum [38], vocalis verna Maronis [39],
promere gymnasiis te delectabor ovantum
inclita Peneis [40] redolentem tempora sertis,
ut praevectus [41] equo sibi plaudit praeco sonorus
40 festa trophaea ducis populo praetendere laeto.
Iam mihi bellisonis horrent clangoribus aures; [42]
quid pater Appenninus hiat? quid concitat aequor
Tyrrhenum Nereus? [43] quid Mars infrendet utroque?
Tange chelyn, tantos hominum compesce labores.
45 Ni canis haec alios a te pendendo poeta [44]
omnibus ut solus dicas, indicta manebunt.

32. *Alcidae... Gades*: le colonne d'Ercole. Dal termine *gadis*, sinonimo di *limes*, deriva il nome *Gades*, Cadice (*Alcidae* in quanto Ercole è discendente da Alceo). Tutta l'espressione significa quindi, fuori di metafora, che il poema di Dante supererà ogni confine e diverrà famoso ovunque, se sarà scritto in un linguaggio elevato.

33. *relegens*: sul termine *relegens* nell'accezione di ' devoto ' si leggano le osservazioni del Cecchini (p. 659).

34. *Hister*: nome greco del Danubio.

35. *Pharos*: Faro, isoletta sulle coste dell'Egitto, vicina al porto di Alessandria. Qui indica l'intero Egitto.

culea Gades [32] e per cui l'Istro [34], rifluendo indietro con devozione [33] ti ammirerà, e Faro [35] e il regno che una volta fu d'Elissa [36] ti conosceranno.

Se la fama t'è cara, non sarai pago di restar chiuso in breve spazio [37], né d'esser celebre per giudizio del popolo. Ecco che già io per primo, se tu riterrai ch'io ne sia degno, seguace delle Aonidi [38], nel nome servo di Marone [39], gioirò nel presentare nei ginnasi te, con le illustri tempie profumate per le penee [40] corone dei trionfatori, allo stesso modo in cui il vociferante araldo, avanzando [41] a cavallo, si allieta nel presentare al popolo gioioso i festosi trofei del condottiero. Già le mie orecchie risuonano di bellici clangori; [42] perché il padre Appennino sta a bocca aperta? Perché Nereo [43] agita i flutti del Tirreno? Perché sull'uno e sugli altri Marte minaccia? Tocca la lira, dà quiete ai profondi travagli degli uomini. Se tu non canti questa materia, tenendo gli altri in sospeso con la tua poesia [44] così da esporla tu solo a tutti, essa resterà non espressa.

36. *regnum... Elissae*: il regno di Cartagine era stato fondato da Didone o Elissa.

37. *parvo... limite*: cioè nei confini dell'Italia.

38. *Aonidum*: le Muse, così denominate perché abitatrici dell'Elicona, montagna ad esse consacrata nella terra Aonia, antica denominazione della Beozia.

39. *vocalis... Maronis*: il glossatore laurenziano intende: «idest Virgilii quia Johannes Devirgilio dicebatur». *Vocalis* va quindi riferito a Giovanni del Virgilio, in quanto il suo nome riprendeva quello del poeta latino; e non, invece, a Virgilio.

40. *Peneis*: cioè *laureis*, d'alloro. Si allude, qui, al mito di Dafne, figlia del dio fluviale Peneo. Fuggita da Apollo, innamorato di lei, ma inseguita e raggiunta dal dio, la ninfa fu mutata dal padre, dietro sue preghiere, in un alloro. Apollo volle poi che il lauro fosse a lui consacrato e servisse ad incoronare i vincitori ed i poeti.

41. *praevectus*: lezione del Pasqualigo, preferibile senz'altro a *praefectus* presente nei manoscritti, sulla scorta anche di un verso virgiliano dell'*Eneide*, VII, 166: «praevectus equo... nuntius».

42. *Iam... aures*: forse si allude qui ad imminenti azioni di guerra (in particolare, secondo il Battisti, ad una tempesta che investì le armate siciliane e napoletane nel Natale del 1319).

43. *Nereus*: figlio del dio Oceano e di Teti, padre delle Nereidi, è il dio del mare.

44. *alios... poeta*: «Dante finora è poeta volgare; dev'essere poeta anche per gli altri, cioè per i letterati [*alios*]; e così sarà poeta per tutti» (ALBINI-PIGHI, p. 86).

Si tamen Eridani [45] mihi spem mediamne [46] dedisti
quod visare notis [47] me dignareris amicis,
nec piget enerves numeros legisse priorem
50 quos strepit arguto temerarius anser olori [48],
respondere velis aut solvere vota [49], magister.

45. *Eridani*: nome dato dagli antichi al Po (cfr. DANTE, *Epistole*, VII, 3), perché Fetonte, detto anche Eridano, figlio del Sole, fu precipitato nelle sue acque.

46. *mediamne*: vocativo riferito a Dante; è da intendersi nel significato di « colui che è di mezzo fra il fiume e la persona che parla » (ALBINI-PIGHI, p. 87), cioè Giovanni del Virgilio, rivolto a Dante che dimora nella stessa regione, spera ardentemente in una sua risposta. Alcuni critici più semplicemente intendono *mediamne* riferito a Dante in quanto il poeta si trova in mezzo al Po, tra i rami del fiume in cui sorge Ravenna. Il Bolisani-Valgimigli legge, invece, *medio amne*. Il Pézard, infine, riferisce il termine a Giovanni del Virgilio che vive « sub inriguos colles, ubi Sarpina Rheno obvia fit » (cfr. *Ecloge*, III, 1-2).

Tuttavia se, o tu che dimori tra l'uno e l'altro ramo [46] dell'Eridano [45], mi desti speranza che ti saresti degnato di visitarmi con un amichevole scritto [47] e non ti dispiace di aver letto per primo le deboli note che la temeraria oca va strepitando davanti al cigno canoro [48], voglia tu, o maestro, darmi risposta o dare compimento alle mie speranze [49].

47. *notis*: nel senso, cioè, di *litteris*, come indica la glossa laurenziana.

48. *strepit... olori*: metafora attraverso cui Giovanni del Virgilio (*temerarius anser*) fa professione di umiltà nei confronti di Dante (*arguto olori*). Cfr. per l'espressione DANTE, *De vulgari eloquentia*, II, 4, 7: « ...et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari » (e se essi [gli stolti, privi di arte e scienza, che osano cantare le cose più alte] sono oche per natura o per accidia, non ardiscano imitare l'aquila). Si veda anche il celebre verso virgiliano dell'*Ecloga* IX, 36: « videor... argutos inter strepere anser olores ».

49. *vota*: nel senso di ' desideri ': Giovanni del Virgilio auspica che Dante gli risponda *carmine vatisono*, cioè con un carme in latino.

DANTIS ECLOGA PRIOR AD IOANNEM *

ECLOGA II

Vidimus in nigris albo patiente lituris [1]
Pierio [2] demulsa [3] sinu modulamina nobis.
Forte recensentes pastas de more capellas [4],
tunc ego sub quercu meus et Meliboeus [5] eramus.
5 Ille quidem, cupiebat enim consciscere [6] cantum,
« Tityre, quid Mopsus [7], quid vult? edissere » dixit.
Ridebam, Mopse; magis et magis ille premebat.
Victus amore sui [8], posito vix denique risu [9],
« Stulte, quid insanis? » inquam: « tua cura capellae

* Dante, esortato dal del Virgilio, risponde con un'egloga pastorale (68 esametri) d'imitazione virgiliana celandosi sotto il nome di Titiro; Melibeo è invece il suo amico Dino Perini. Mentre i due pastori stanno contando le pecore, giunge la missiva di Giovanni del Virgilio (Mopso, nella finzione bucolica). Melibeo è impaziente di conoscerne il contenuto e Titiro alla fine gli rivela che Mopso lo invita al trionfo poetico, a cingersi cioè d'alloro. Ma non a Bologna vorrebbe egli essere incoronato, bensì a Firenze, quando sarà compiuta la sua *Commedia.* A Mopso, poi, che lo rimprovera d'usare *comica verba,* Titiro promette di inviare dieci vasi (*vascula*) di latte (probabilmente dieci canti del *Paradiso*) come saggio della sua arte.

1. *in nigris... lituris*: *albo* è neutro sostantivato e indica per metonimia il foglio, che è appunto bianco. *Litura* significa propriamente ' cancellatura ', ottenuta con la parte inversa dello stilo stendendo nuova cera sulla tavoletta; per estensione *nigrae liturae* sono i caratteri scritti con l'inchiostro, per cui l'*album* diventa *patiens liturae.*

2. *Pierio*: il glossatore laurenziano annota: « idest musico », e cioè delle Muse (cfr. « Pieridum », *Ecloge,* I, 1).

3. *demulsa*: participio da *demulgeo,* voce che non si riscontra nei classici.

4. *Forte... capellas*: il verso ricalca il primo della settima egloga di Virgilio (« Forte sub arguta consederat ilice Daphnis »). Per quanto ri-

ECLOGA II

Vidi in nere lettere sul docile foglio bianco[1] un carme munto[3] per me da Pierio[2] seno. Numerando per caso le sazie caprette secondo il costume[4], io e il mio Melibeo[5] stavamo allora sotto una quercia. E quegli – poiché voleva anch'egli conoscere[6] il canto, – « Titiro », disse « che vuole Mopso[7]? dimmi ». Io, Mopso, ridevo; quegli insisteva sempre più. Vinto dall'amore per lui[8], a stento cessato infine il riso[9], « Stolto », dico: « che cosa vaneggi? Te cercano piuttosto le ca-

guarda *capellas*, il glossatore del Laurenziano intende allegoricamente « scolares ». La lettura in chiave allegorica viene ripresa dal Giuliani e dal Bolisani-Valgimigli come accenno ad uno scambio di scritti poetici tra Dante e Melibeo; e anche dal Brugnoli-Scarcia (pp. 29-30) che vi legge un riferimento alla « preoccupazione dell'esilio di Dante e della sua vita grama... o al poema stesso di Dante ». Mentre l'Albini ritiene che « il numerare la greggia alla sera è comune ai pastori, e però è una circostanza che qui giova alla finzione pastorale » (cfr. ALBINI-PIGHI, p. 88).

5. *Meliboeus*: da identificarsi probabilmente in un certo ser Dino Perini, notaio fiorentino esule. Ritornano qui, sul filo di una corrispondenza di ruoli e di situazioni non casuale, che testimonia la sofferta ispirazione dantesca nel rinnovare il genere bucolico, i personaggi della prima egloga di Virgilio: Dante è *Titirus* (cfr. sotto, v. 6), così come lo era stato il poeta latino; e *Meliboeus* è appunto quel Perini, esule come il *Meliboeus* virgiliano.

6. *consciscere*: per il glossatore laurenziano equivale a *simul scire*: interpretazione accettata dalla maggioranza dei critici, anche se il verbo non compare in questo significato nel latino classico.

7. *Mopsus*: è Giovanni del Virgilio (il nome bucolico è preso dalla quinta egloga di Virgilio).

8. *sui*: nel latino classico *eius*; l'uso del riflessivo in luogo del dimostrativo è frequente nel latino medievale.

9. *posito... risu*: c'è un'irridenza di fondo da parte di Dante nei confronti dell'amico pur caro, ma non ritenuto evidentemente all'altezza di conoscere certi argomenti.

10 te potius poscunt, quamquam mala cenula turbet [10].
Pascua [11] sunt ignota tibi, quae Maenalus [12] alto
vertice declivi [13] celator solis [14] inumbrat,
herbarum vario florumque inpicta [15] colore.
Circuit hec humilis et tectus fronde saligna
15 perpetuis undis a summo margine ripas
rorans alveolus [16], qui, quas mons desuper edit [17],
sponte viam, qua mitis erat, se fecit aquarum.
Mopsus in his, dum lenta boves per gramina ludunt,
contemplatur ovans hominum superumque labores [18],
20 inde per inflatos calamos interna recludit
gaudia sic ut dulce melos armenta [19] sequantur,
placatique ruant campis de monte leones,
et refluant undae, frondes et Maenala nutent ».
« Tityre, » tunc « si Mopsus » ait « decantat [20] in herbis
25 ignotis, ignota tamen sua [21] carmina possum
te monstrante meis vagulis prodiscere capris [22] ».
Hic ego quid poteram, cum sic instaret anhelus?
« Montibus Aoniis [23] Mopsus, Meliboee, quot [24] annis,
dum satagunt alii causarum iura doceri [25],
30 se dedit et sacri nemoris [26] perpalluit [27] umbra.
Vatificis [28] prolutus aquis, et lacte canoro [29]

10. *tua cura... turbet*: i versi rivelano come il Perini si dolesse della *mala cenula* (cfr. più sotto, *duris crustis*, v. 66) a cui era costretto: allegoricamente, secondo alcuni critici, tutta l'espressione potrebbe significare il rancore del *Meliboeus* dantesco per non poter sedere al banchetto della scienza, in quanto non sufficientemente in essa versato, come Dante gli rinfaccia più volte.

11. *Pascua*: propriamente i pascoli dell'Arcadia; cioè, secondo il glossatore, lo stile bucolico. Mentre secondo altri il termine indicherebbe sotto metafora la poesia latina o gli studi letterari in genere.

12. *Maenalus*: montagna dell'Arcadia, sacra a Pan, dio delle gregge e dei pascoli.

13. *declivi*: genitivo da una forma post-classica in *-us*.

14. *celator solis*: che nasconde, cioè, la verità, poiché la poesia bucolica è allegorica, come sottolinea la glossa laurenziana.

15. *inpicta*: *inpictus* è voce del latino medievale.

16. *rorans alveolus*: secondo il glossatore, indica allegoricamente uno stile umile, in confronto allo stile bucolico virgiliano.

17. *quas mons... edit*: L: « idest a bucolico stilo altiore Virgilii »; altri pensano invece all'*Eneide*.

18. *hominum... labores*: è immagine mutuata da Virgilio (cfr. *Georgicon*, I, 118: « hominumque boumque labores »).

prette tua cura, benché ti rincresca lo scarso pasto[10]. Ti sono ignoti i pascoli[11] screziati[15] del vario colore dell'erbe e dei fiori, che il Menalo[12] schermo del sole[14] declinante[13] adombra con l'alta cima. Vi scorre intorno umile e protetto da foglie di salice un piccolo canale che dalla sommità della sponda irrora[16] con acque perenni le rive, il quale si fece naturalmente via delle acque, che il monte, dove è meno erto, manda giù dalla cima[17]. Qui, mentre i buoi s'allietano delle tenere erbe, Mopso contempla esultante le opere degli uomini e degli dèi[18], poi effonde soffiando nei calami l'intima gioia sì che gli armenti[19] seguano la dolce melodia, e placati i leoni scendano dal monte ai campi, e le onde rifluiscano, e i monti d'Arcadia scuotano le foglie». «Titiro», disse allora, «se Mopso canta[20] in pascoli ignoti, potrei però, insegnandomeli tu, imparare i suoi[21] ignoti carmi per le mie vagolanti caprette[22]». Che cosa avrei potuto fare allora quando così bramoso insisteva? «O Melibeo, da molti[24] anni, mentre altri attendono a imparare le leggi[25], Mopso si dedicò ai monti Aonii[23] e si fece pallido[27] all'ombra del sacro bosco[26]. Lavato nelle acque poetiche[28], e portando le visceri piene di latte canoro[29] e pieno fino al palato, m'invita alle

19. *armenta*: il glossatore interpreta «scolares», cioè discepoli: è evidente l'allegoria che riprende quella dei versi precedenti.

20. *nutent... decantat*: uso anomalo, rispetto al latino classico, di *nuto* transitivo e di *decanto* intransitivo.

21. *sua*: sta per *illius* (cfr. la nota 8).

22. *vagulis... capris*: *prodiscere* è forma non presente nel latino del periodo classico. – *vagulis capris* sta per *vagis capellis* (frequente è nel latino medioevale il passaggio del diminutivo dal sostantivo all'aggettivo).

23. *Montibus Aoniis*: i monti dove vivono le Muse (cfr. *Ecloge*, I, 36, nota 38).

24. *quot*: non nel significato classico di 'ogni', ma di 'molti', come chiarisce la postilla laurenziana.

25. *causarum... doceri*: sono le discipline giuridiche (c'è un richiamo al v. 4 del canto XI del *Paradiso*: «Chi dietro a me e chi ad aforismi / sen giva...»).

26. *sacri nemoris*: come precisa la glossa laurenziana, si tratta del Parnaso, il monte, situato nella Grecia centrale presso Delfi, sacro alle Muse e ad Apollo.

27. *perpalluit*: per lo studio intenso, come spiega il glossatore (cfr. *pallentes*, in *Ecloge*, I, 7; o anche DANTE, *Purgatorio*, XXXI, 140-141: «Chi pallido si fece sotto l'ombra / sì di Parnaso o bevve in sua cisterna...?»).

28. *Vatificis*: voce assente nel latino classico.

29. *lacte canoro*: il latte delle Muse, cioè l'ispirazione poetica (cfr. sopra, v. 2).

viscera plena ferens et plenus ad usque palatum,
me vocat ad frondes versa Peneide cretas[30] ».
« Quid facies? » Meliboeus ait: « Tu tempora lauro
35 semper inornata per pascua pastor habebis? [31] »
« O Meliboee, decus, vatum quoque[32] nomen in auras
fluxit, et insomnem[33] vix Mopsum Musa peregit »,
rettuleram, cum sic dedit indignatio vocem:
« Quantos balatus colles et prata[34] sonabunt,
40 si viridante coma fidibus paeana ciebo[35]!
Sed timeam saltus et rura ignara deorum[36].
Nonne triumphales[37] melius pexare[38] capillos
et patrio[39], redeam si quando, abscondere canos[40]
fronde sub inserta solitum[41] flavescere[42] Sarno? [43] »
45 Ille: « Quis hoc dubitet? propter quod respice tempus,
Tityre, quam velox: nam iam senuere capellae,
quas concepturis dedimus nos matribus hircos ».
Tunc ego: « Cum mundi circumflua corpora cantu
astricolaeque[44] meo, velut infera regna[45], patebunt,
50 devincire caput hedera lauroque iuvabit.

30. *me vocat... cretas*: « È sopra tutto notevole che Dante riepiloga in questo verso il carme di Giovanni del Virgilio e lo intende e lo formula come un invito alla corona d'alloro » (ALBINI-PIGHI, p. 91). – *versa Peneide*: si allude al mito di Dafne, figlia di Peneo, trasformata in alloro (v. *Ecloge*, I, 38, nota 40).

31. *tempora... habebis*: la postilla laurenziana spiega: « idest numquam coronaberis ».

32. *quoque*: per il commentatore vale « et ».

33. *insomnem*: nel codice laurenziano si ha *insonem* che il glossatore spiega « idest sine fama »: « tale lezione è inammissibile, non soltanto per motivi morfologici (con l'esempio di decine di aggettivi in *-sonus*, perché Dante avrebbe dovuto coniare uno in *-sonis*?) e prosodico-metrici (la *-o-* di *sonus* dovrebbe essere abusivamente misurata come lunga), ma anche per la totale incompatibilità con il testo » (CECCHINI, p. 666).

34. *colles et prata*: L: « pro magnos homines... parvos ».

35. *si viridante... ciebo*: passo interpretato variamente dalla critica. Ma sembra che il significato complessivo sia quello già proposto dall'Albini e ripreso dal Cecchini: « l'indignazione che prova Dante nel vedere ormai negletta la poesia lo induce per un momento a credere alla possibilità di restituirle prestigio presentandosi allo Studio bolognese nella veste di poeta latino, ed ad immaginarsi il lieto stupore degli ambienti colti per un simile evento; questo è forse anche un modo per non opporre un rifiuto diretto

frondi nate dalla trasformazione della figlia di Peneo[30] ». « Che farai? » disse Melibeo: « Avrai sempre per i pascoli qual pastore le tempia disadorne dell'alloro[31]? ». « O Melibeo, la gloria, fin[32] il nome dei poeti è svanito nell'aria, e la Musa ha reso insonne[33] appena Mopso », avevo risposto, quando lo sdegno così proruppe: «Di quali plausi risuoneranno i colli e i prati[34], se con la chioma verdeggiante trarrò dalla cetra il peana[35]! Ma temerei le selve e i campi ignari degli dèi[36]. Non è forse meglio pettinare[38] per il trionfo[37] i capelli e in riva al Sarno[43] nativo[39], se mai vi ritorni, nasconderli canuti[40], io solito[41] ad averli lì floridi[42], sotto il serto di foglie? ». Quegli: «Chi ne può dubitare? Ma considera, o Titiro, quanto è veloce il tempo; infatti son già invecchiate le caprette, a concepir le quali demmo i caproni alle madri ». Allora io: « Quando i corpi rotanti intorno all'universo e gli abitanti dei cieli[44] saranno palesi nel mio canto, come i regni inferi[45], piacerà cingere il capo d'edera e d'alloro.

alle proposte di Giovanni del Virgilio, passando a motivare la rinunzia con l'ostilità dell'ambiente guelfo » (CECCHINI, p. 666). – *viridante coma* è il capo del poeta coronato d'alloro (per il Brugnoli-Scarcia [pp. 18-39] *viridante* sarebbe attribuito ai capelli di Dante e indicherebbe il colore della giovinezza); *paeana* sono i canti in onore di Apollo.

36. *Sed timeam... deorum*: è, come spiega il glossatore laurenziano, il timore di *conventari Bononie*, ' di laurearsi a Bologna ', perché questa città era ostile al " ghibellin fuggiasco " in quanto non riconosceva l'autorità imperiale (*ignara deorum*).

37. *triumphales*: si tratta, cioè, dell'incoronazione poetica con il lauro, a cui Dante aspira.

38. *pexare*: voce presente solo nel latino medievale.

39. *patrio*: va unito a *Sarno* del verso successivo; *patrio Sarno* va poi riferito sia ad *abscondere canos*, sia a *solitum flavescere*.

40. *abscondere canos*: « sub corona... scilicet capillos ».

41. *solitum*: sottinteso *me*.

42. *flavescere*: « in senso lato, non di ' essere biondo ' ma di ' esser florido, avere colore e vigor giovanile ' in contrapposto al mesto sfiorire delle canizie » (ALBINI-PIGHI, p. 93).

43. *Sarno*: Dante vuole qui indicare l'Arno e non il fiume campano (cfr. anche l'uso dantesco del termine in *De vulgari eloquentia*, I, 6, 3 e in *Epistole*, III, 13; VII, 23-31), basandosi su un'erronea interpretazione di un verso virgiliano (« ...et quae rigat aequora Sarnus », *Aeneis*, VII, 738), in cui *Sarnus* indica invece, a differenza di quanto crede Dante, proprio il fiume della Campania e non l'Arno (cfr. su questo termine G. BRUGNOLI, s. v. *Sarno*, in *Enciclopedia dantesca*, V, 1974).

44. *mundi... astricolaeque*: *mundi circumflua corpora* sono i cieli ed *astricolae* i suoi abitatori, cioè i beati: tutta l'espressione sta a rappresentare, dunque, il Paradiso.

45. *infera regna*: cioè l'Inferno e il Purgatorio.

Concedat Mopsus ». « Mopsus » tunc ille « quid? » inquit.
« Comica [46] nonne vides ipsum reprehendere verba,
tum quia femineo resonant attrita [47] labello,
tum quia Castalias pudet acceptare sorores? [48] »
55 Ipse ego respondi, versus iterumque relegi,
Mopse, tuos. Tunc ille humeros contraxit et « Ergo
quid faciemus » ait « Mopsum revocare volentes [49]? »
« Est mecum quam noscis ovis gratissima [50] » dixi,
« ubera vix quae ferre potest, tam lactis abundans;
60 rupe sub ingenti carptas modo ruminat herbas;
nulli iuncta gregi nullis assuetaque caulis;
sponte venire solet, numquam vi poscere mulctram.
Hanc ego praestolor manibus mulgere paratis,
hac implebo decem missurus vascula [51] Mopso.
65 Tu tamen interdum capros meditere petulcos
et duris crustis [52] discas infigere dentes ».
Talia sub quercu Meliboeus et ipse canebam,
parva tabernacla nobis dum farra coquebant.

46. *Comica*: L: « idest vulgaria ».

47. *attrita*: nel Laurenziano si legge *uttrita* che il glossatore spiega « multum prolata ». L'Albini, invece, attenendosi ad un secondo gruppo di codici, propone l'emendamento in *attrita*; mentre alcuni critici preferiscono la lezione *ut trita*, presente in altri codici.

48. *Castalias... sorores*: *Castalias sorores* sono le Muse (cfr. *Ecloge*, I, 22, nota 24). – *acceptare*: sottinteso *ea*, cioè *comica verba*.

49. *revocare volentes*: varie sono le interpretazioni della critica: il glossatore del Laurenziano, e con lui il Dionisi, intese *revocare* nel senso di ' far tornare a scrivere ' (« idest si nicil respondemus nicil amplius mictet nobis »); altri (Ponta, Pasqualigo, Macrì-Leone) nel senso di ' far ricredere ': « Non mi par dubbio che questa è la vera: la benevolenza di Mopso era piena e certa; Melibeo pensa come si potrebbe fare per averlo anche arrendevole a ciò che Titiro vuole a ogni modo, concedat Mopsus » (ALBINI-PIGHI, p. 94).

Mopso lo conceda ». « Perché Mopso? », disse allora egli. « Non vedi che rimprovera lo stile comico[46], sia perché risuona trito[47] su labbruzze di donne, sia perché le sorelle Castalie si vergognano d'accettarlo[48]? ». Risposi, e rilessi di nuovo, Mopso, i tuoi versi. Allora egli strinse le spalle, e disse: « Che faremo dunque, volendo far mutare opinione[49] a Mopso? ». « Sta con me » dissi, « una pecora carissima[50] che conosci, la quale a mala pena può sopportare le poppe, tanto è abbondante di latte; rumina le erbe da poco brucate sotto l'alta rupe; non unita a nessun gregge, e a nessun ovile avvezza; suol venire spontaneamente, non mai esser tratta a forza alla mungitura. L'aspetto con mani pronte a mungere, ne riempirò dieci vaselli[51] da mandare a Mopso. Tu però attendi intanto ai lascivi caproni e rassegnati a figgere i denti nelle dure croste[52] ». Così cantavo sotto la quercia con Melibeo, mentre nella capanna cuoceva per noi il poco farro.

50. *ovis gratissima*: alcuni critici hanno voluto leggervi, fuori di metafora, la poesia bucolica di Virgilio o quella pastorale in genere (il glossatore laurenziano intende: « carmen bucolicum »); altri, con più ragione, la poesia in volgare o il *Paradiso* o la *Commedia* tutta. Sui problemi inerenti a questo verso si veda, comunque, G. Reggio, *Le egloghe di Dante*, *op. cit.*, pp. 21-28.

51. *decem... vascula*: espressione strettamente congiunta all'*ovis gratissima* del v. 58, che ne determina l'interpretazione: per chi intende l'*ovis gratissima* nel senso di « *carmen bucolicum* » i *decem vascula* sarebbero dieci egloghe che Dante si propone di comporre ed inviare a Giovanni del Virgilio; considerando invece l'*ovis* allegoria della *Commedia*, i *decem vascula* rappresentano dieci canti del *Paradiso* che Dante invia al grammatico bolognese per farlo ricredere riguardo alla lingua volgare (cfr. sopra, *revocare*, v. 57).

52. *duris crustis*: le 'dure croste' simboleggiano probabilmente gli studi più elevati.

IOANNIS ECLOGA RESPONSIVA AD DANTEM *

ECLOGA III

Forte sub inriguos colles, ubi Sarpina Rheno
obvia fit, viridi niveos interlita crines
nympha procax, fueram nativo conditus antro [1].
Frondentes ripas tondebant sponte iuvenci,
5 mollia carpebant agnae, dumosa capellae [2].
Quid facerem? [3] – Nam solus eram puer incola silvae;
irruerant alii causis adigentibus urbem,
nec tum Nisa mihi nec respondebat Alexis [4],
suetus uterque comes. – Calamos moderabar hydraules [5]
10 falce recurvella [6], cunctae [7] solamina, quando
litoris Adriaci resonantem Tityron [8] umbra,
qua densae longo praetexunt ordine pinus [9]
pascua porrectae caelo genioque locali [10],

* Giovanni del Virgilio (Mopso) riprende nella risposta (un'egloga costituita da 97 esametri) lo stile bucolico virgiliano e lo scenario pastorale. Dopo il canto di Titiro, anche Mopso si cimenta nella poesia pastorale al suono della zampogna. Elogia l'arte di Titiro, emulo di Virgilio, compiange la sua sorte di esule e nuovamente lo invita a Bologna, dove sarà accolto da un coro festante di suoi discepoli ed amici. Da una mucca che pascola vicina Mopso s'affretta, poi, a mungere altrettanti *vascula* di latte da rendere a Titiro.

1. *nativo... antro*: il glossatore laurenziano intende Bologna, sede di Giovanni del Virgilio, situata appunto tra il torrente Savena (*Sarpina*), diviso in due rami e il Reno (cfr. DANTE, *Inferno*, XVIII, 61 ed anche *Ecloge*, IV, 41).

2. *iuvenci... capellae*: *iuvenci* è glossato « scolares maiores », cioè gli scolari che sono più avanti negli studi; *agnae*, annotato « scolares minores » (fermi, cioè, ai primi rudimenti), brucano *mollia*, ' erbe tenere '; mentre *capellae* sono « scolares mediocres », ' di scarsa levatura ', e si nutrono di *dumosa*, cioè di cespugli.

3. *Quid facerem?*: calco virgiliano (cfr. VIRGILIO, *Ecloga*, VII, 14).

ECLOGA DI GIOVANNI, IN RISPOSTA A DANTE *

ECLOGA III

Mi trovavo per caso nel nativo antro [1] presso gli irrigui colli ove Sarpina, procace ninfa dai candidi capelli maculati di verde, si fa incontro a Reno. I vitelli brucavano zelanti le frondose ripe, gli agnelli si nutrivano di erbe più tenere, di pruni le caprette [2]. Che cosa fare? [3] Io solo infatti, fanciullo, mi trovavo nel bosco – spinti da vari motivi gli altri erano accorsi in città – e in quel momento non mi davano risposta né Nisa né Alessi [4], i miei compagni di sempre. Potavo le canne del lago [5] con la ricurva falce [6], consolazione durante l'attesa [7], quando il canto di Titiro [8] dall'ombra del lido adriatico, dove fitti e in lunga schiera i pini si levano all'aria [9] e per forza di natura [10] a fiancheggiare i pascoli

4. *Nisa... Alexis*: per il glossatore indicano una serva (« famula ») e un servo (« famulus »). I due nomi richiamano comunque due personaggi delle egloghe virgiliane: *Nisa* è l'amante infedele dell'egloga VIII, mentre *Alexis* è il famoso pastore della II, amato da Coridone.

5. *hydraules*: forma non presente nel latino classico (*calami ydraules* sono le canne che si trovano lungo le sponde dei fiumi con cui si costruiscono flauti e zampogne).

6. *falce recurvella*: L: « idest moderatorio »; il *moderatorium* era « una specie di coltellino che serviva come raschietto per le cancellature e per temperare le penne » (CECCHINI, p. 674). – *recurvellus* è forma alterata che non compare nel latino classico (il diminutivo, secondo il latino medievale, è passato dal sostantivo all'aggettivo: cfr. anche *vagulis... capris*, *Ecloge*, II, 26, nota 22).

7. *cunctae*: voce medievale per *cunctationis*.

8. *resonantem Tityron*: retto da *rettulit* del v. 17. – *resonantem* è usato in senso assoluto.

9. *densae... pinus*: si allude a Ravenna.

10. *caelo genioque locali*: il glossatore annota: « idest naturaliter, sine hominis labore vel opera », cioè per il clima e per le caratteristiche naturali del luogo.

halida [11] myrtetis et humi florentibus herbis,
15 quaque nec arentes Aries fluvialis [12] arenas
esse sinit, molli dum postulat aequora villo,
rettulit ipse mihi flantis leve [13] sibilus Euri,
quo vocalis odor [14] per Maenala [15] celsa profusus
balsamat auditus et lac [16] distillat in ora,
20 quale nec a longo meminerunt tempore mulsum
custodes gregium [17], quamquam tamen Arcades omnes.
Arcades exsultant audito carmine Nymphae
pastoresque, boves et oves hirtaeque capellae
arrectisque onagri decursant [18] auribus ipsi:
25 ipsi etiam Fauni saliunt de colle Lycaei [19].
Et mecum: « Si cantat oves et Tityrus hircos
aut armenta trahit, quianam civile canebas
urbe sedens carmen, quando hoc Benacia quondam
pastorale sonans detrivit fistula [20] labrum? [21]
30 audiat [22] in silvis et te cantare bubulcum »,
nec mora, depostis calamis maioribus [23] inter [24]
arripio tenues [25] et labris flantibus hisco.

Sic, divine senex, ah sic eris alter ab illo: [26]
alter es, aut idem, Samio si credere vati [27]
35 sic liceat Mopso, sicut liceat Meliboeo.
Eheu! pulvereo quod stes in tegmine scabro [28]

11. *halida*: voce del latino medievale; equivale al classico « spirantia », come indica il codice laurenziano.

12. *Aries fluvialis*: il fiume Montone, che discende dall'Appennino e attraversa la pineta ravennate, prima di buttarsi in mare.

13. *leva*: classicamente « leviter », come annota il glossatore.

14. *vocalis odor*: l'ecloga di Dante è come un profumo armonioso che colpisce, per sinestesia, non l'olfatto ma gli orecchi.

15. *Maenala*: il monte Menalo nell'Arcadia (cfr. *Ecloge*, II, 11, nota 12). Viene rappresentato qui e nelle immagini seguenti l'ambiente della poesia classica.

16. *lac*: cfr. *Ecloge*, II, 31-32.

17. *gregium*: classicamente *gregum*.

18. *decursant*: neologismo del latino medievale.

19. *Lycaei*: monte del Peloponneso a sud dell'Arcadia, sacro a Pan. Vi si celebravano in suo onore i giochi licei, consistenti in corse a piedi ed a cavallo.

profumati [11] di mirti e dell'erbe che fioriscono i prati, e dove il fiume Aries [12] non consente che riarsa sia la rena mentre si dirige col suo umido vello verso il mare, mi fu portato da un alito di Euro dolcemente [13] spirante, quell'alito per il quale un canoro profumo [14] diffuso per le cime del Menalo [15] accarezza le orecchie e versa nelle bocche un latte [16] quale da lungo tempo neppure i pastori [17] ricordano esser stato munto, sebbene siano Arcadi tutti. All'udire quel suono gioiscono le arcadiche Ninfe e i pastori, i buoi e gli agnelli e le ispide capre, e, drizzate le orecchie, persino gli asini accorrono [18]; e anche i Fauni arrivano danzando dalla sommità del Liceo [19]. E io dico tra me e me: « Se Titiro canta le pecore e i capri o attira gli armenti, perché mai, stando in città, cantavi un canto cittadino, se un tempo la benacense canna [20], dando pastoral suono, lasciò il segno sul tuo labbro? [21] Senta [22] per i boschi cantare anche te da contadino ». Detto fatto, posate le canne più grosse [23], metto mano [24] a quelle più sottili [25] e, col soffiar delle gote, comincio a suonare.

Così, o divino vecchio, ah!, così potrai essere secondo dopo di lui: [26] secondo, tu, o il medesimo, se a Melibeo come a Mopso sia concesso di prestar fede al vate di Samo [27]. Ahimè! Per il fatto che abiti polverosa, squallida dimora [28]

20. *Benacia... fistula*: la zampogna (*fistula*) è detta *Benacia* con un chiaro riferimento a Virgilio (*Benacia* è infatti glossata « virgiliana »), in quanto dal Benaco nasce il Mincio che forma i laghi di Mantova, patria appunto del grande poeta latino. – *pastorale* è neutro avverbiale.

21. *detrivit... labrum*: cfr. VIRGILIO, *Ecloga*, II, 34: « calamo trivisse labellum ».

22. *audiat*: il soggetto sottinteso è evidentemente Titiro.

23. *calamis maioribus*: è lo stile più elevato.

24. *inter*: L: « interim ».

25. *tenues*: sott. *calamos*, scrivendo cioè in stile bucolico (si contrappone a *maioribus*).

26. *ab illo*: cioè, dopo Virgilio.

27. *Samio... vati*: si tratta di Pitagora (nato a Samo nel 569 a. C.), che elaborò la teoria della metempsicosi.

28. *pulvereo... scabro*: l'Albini interpreta *tegmen* come *tabernacla* dell'egloga II, v. 68 e traduce ' ostello '. Per Cecchini (p. 677), invece, « il *tegmen* di cui si parla sarà piuttosto il mantello (accezione assai più usuale e propria) dell'esule, definito ben a ragione polveroso e ruvido », per cui traduce ' in veste polverosa ed aspra '.

et merito indignans singultes [29] pascua Sarni [30]
rapta tuis gregibus, ingratae dedecus urbi [31],
umectare genas lacrimarum flumine Mopso
40 parce tuo nec te crucia [32] crudelis et illum,
cuius amor tantum, tantum complectitur, inquam,
iam te, blande senex, quanto circumligat ulmum
proceram vitis per centum vincula nexu.
O si quando sacros iterum flavescere canos
45 fonte tuo [33] videas et ab ipsa Phyllide [34] pexos,
quam visando tuas tegetes [35] miraberis uvas!
Ast intermedium pariat ne taedia tempus [36]
laetitiae, spectare potes quibus otior antris
et mecum pausare: simul cantabimus ambo,
50 ipse levi calamo sed tu gravitate magistrum
firmius insinuans, ne quem sua deserat aetas [37].
Ut venias, locus ipse vocat. Fons umidus [38] intus
antra [39] rigat, quae saxa tegunt, virgulta [40] flabellant;
circiter origanum [41] redolet, quoque causa soporis
55 herba papaveris [42] est, oblivia, qualiter aiunt [43],
grata creans. Serpylla [44] tibi substernet Alexis,
quem Corydon [45] vocet ipse rogem: tibi Nisa lavabit
ipsa pedes accincta libens cenamque parabit;
Thestylis [46] haec inter piperino pulvere fungos [47]
60 condiet, et permixta doment multa allia [48], siquos

29. *singultes*: annotato « quia exul »; *singulto* è qui usato transitivamente.
30. *Sarni*: cfr. *Ecloge*, II, 44, nota 43.
31. *urbi*: si tratta di Firenze.
32. *crucia*: L: « pro crucieris ».
33. *flavescere... tuo*: riprende i versi 42-44 della seconda egloga.
34. *Phyllide*: è Firenze personificata (mentre secondo alcuni critici il nome adombrerebbe Gemma Donati, la moglie di Dante).
35. *tegetes*: il glossatore del Laurenziano interpreta « tiguria », cioè ' capanna '; *tegetes*, però, significa propriamente ' stuoie di giunchi ', per cui « avendo subito appresso *uvas*, s'intendono bene per quelle canne intrecciate su cui sale la pergola » (ALBINI-PIGHI, p. 99).
36. *intermedium... tempus*: è il tempo che ancora intercorre prima che il poeta possa ritornare in patria, a Firenze.
37. *ne quem... aetas*: cioè il giovane suonerà *levi calamo* e il vecchio, che ha più esperienza e saggezza, *gravitate*.
38. *Fons umidus*: L: « studium indeficiens », cioè ' che non viene mai a mancare ', ' duraturo '.
39. *antra*: L: « idest scole ».

e, a ragione indignato, piangi [29] i pascoli del Sarno [30] strappati alle tue greggi, vergogna per l'ingrata città [31], risparmia al tuo Mopso di bagnare di un fiume di lacrime le guance e non volere, crudele, tormentare [32] te stesso e lui, il cui affetto ti abbraccia ormai stretto stretto, o caro vecchio, come la vite si stringe, abbarbicata con cento spire, tutt'attorno all'alto olmo. O se un giorno tu vedessi di nuovo dalla radice farsi bionda la tua sacra canizie [33] ed esser pettinata dalla stessa Fillide [34], quanta meraviglia proverai per le uve, volgendo lo sguardo alla tua pergola! [35] Ma, affinché il tempo frapposto a questa gioia non procuri noia [36], puoi guardare agli antri nei quali trascorro in ozio il mio tempo e chetare con me: canteremo assieme, io per parte mia con flebile canna, tu invece, con la tua autorevolezza, mostrando con più gravità la tua maestria, affinché ciascuno si adegui alla propria età [37]. Il luogo stesso ti invita a venire. Una fonte stillante [38] irriga l'interno degli antri [39], coperti dai sassi, accarezzati dagli alberi [40]; tutto attorno profuma l'origano [41] e vi si trova anche il fiore del papavero [42], apportatore di torpore e, come dicono [43], causa di piacevole oblio. Alessi (e io stesso pregherei Coridone [45] di chiamarlo) ti stenderà un giaciglio di serpillo [44]; Nisa stessa prontamente di buon grado ti laverà i piedi e ti apparecchierà la cena; e intanto Testili [46] ti condirà con polvere di pepe i funghi [47], domati dal molto aglio ad essi frammisto [48], se mai lo svagato Me-

40. *virgulta*: il glossatore intende: « idest fabule poetice ».

41. *origanum*: simboleggia la filosofia, come intende il glossatore laurenziano.

42. *herba papaveris*: glossato: « idest delectatio supradictarum rerum ».

43. *aiunt*: sogg. sottinteso sono i medici o i poeti, come precisa il glossatore.

44. *Serpylla*: varietà di timo.

45. *Corydon*: personaggio virgiliano, protagonista con Alessi della seconda egloga (cfr. VIRGILIO, *Ecloga*, II, 1; 65. Cfr. anche sopra, *Ecloge*, III, 8, nota 4).

46. *Thestylis*: è la cuoca della seconda egloga di Virgilio (« Thestylis... / alia serpullumque herbas contundit olentis »: cfr. VIRGILIO, *Ecloga*, II, 10-11).

47. *fungos*: L: « idest dicta antiquorum magistrorum ».

48. *permixta... allia*: il del Virgilio ritiene erroneamente che l'aglio possa agire da antidoto nei confronti dei funghi velenosi (l'immagine metaforica vuole sottolineare come talvolta l'insegnamento degli antichi possa rivelarsi fuorviante ed ingannevole).

forsitan inprudens Meliboeus [49] legerit hortis.
Ut comedas apium memorabunt mella susurri [50].
Poma [51] leges Nisaeque genas aequantia mandes
pluraque servabis nimio defensa decore [52].
65 Iamque superserpunt hederae radicibus antrum,
serta parata tibi. Nulla est cessura voluptas.
Huc ades; huc venient, qui te pervisere gliscent,
parrhasii [53] iuvenesque senesque, et carmina laeti
qui nova mirari cupiantque antiqua [54] doceri.
70 Hi tibi silvestres capreas, hi tergora lyncum
orbiculata ferent, tuus ut Meliboeus amabat.

Huc ades, et nostros timeas ne, Tityre, saltus [55],
namque fidem celsae concusso vertice pinus
glandiferaeque etiam quercusque arbusta [56] dedere:
75 non hic insidiae, non hic iniuria, quantas
esse putas. Non ipse mihi te fidis amanti?
Sunt forsan mea regna tibi despecta? Sed ipsi
di non erubuere cavis habitare sub antris [57];
testis Achilleus Chyron [58] et pastor Apollo [59]
80 Mopse [60], quid es demens? Quia non permittet Iollas [61]
comis et urbanus, dum sunt tua rustica dona,
hisque tabernaclis [62] non est modo tutius antrum,
quis [63] potius ludat. Sed te [64] quis mentis anhelum
ardor agit vel quae pedibus nova nata cupido?
85 Miratur puerum virgo, puer ipse volucrem,
et volucris silvas et silvae flamina verna;
Tityre, te Mopsus: miratio gignit amorem.

49. *Meliboeus*: glossato: « idest stultus doctor ». Si tratta di Dino Perini (cfr. *Ecloge*, II, 4, nota 5).

50. *susurri*: il glossatore: « idest sententias fabularum poetarum », dove per « sententias » ci aspetteremmo un nominativo.

51. *Poma*: L: « idest documenta ».

52. *nimio... decore*: cioè, troppo belle per essere mangiate.

53. *parrhasii*: L: « montis Arcadie ».

54. *nova... antiqua*: « *nova* saranno i *carmina* latini di Dante, *antiqua* i testi dei poeti classici che egli potrà autorevolmente commentare » (CECCHINI, p. 679). Per il Lidonnici (p. 13), invece, *carmina nova* sono i versi della *Commedia*, mentre *carmina antiqua* si riferiscono ai versi latini degli antichi scrittori.

55. *nostros... saltus*: cfr. *Ecloge*, II, 41.

libeo [49] ne avrà raccolti negli orti. Il ronzio [50] delle api ti inviterà a gustare il miele. Coglierai e assaporerai mele [51] simili alle gote di Nisa, e altre, più ancora, risparmierai, trattenuto dalla loro troppa bellezza [52]. Già le edere si arrampicano su per la base degli antri, corone pronte per te. Nessun piacere ti mancherà. Vieni qui; qui verranno quelli che vorranno vederti, giovani e vecchi parrasi [53], e quelli che, lieti, desiderano ascoltare ammirati i nuovi canti e imparare i vecchi [54]. Costoro ti porteranno caprette selvatiche e maculate pelli di lince, come piaceva al tuo Melibeo.

Vieni qui, e non temere, o Titiro, i nostri boschi [55] poiché, agitate le cime, ti hanno dato la loro parola gli altissimi pini e anche le querce con le loro ghiande e gli arbusti [56] qui non ci sono insidie, non ci sono offese, quante tu credi. Non vuoi affidarti a me che ti ho caro? Disprezzi forse il mio regno? Ma persino gli dèi non si vergognarono di abitare in cavi antri [57]; ne sono prova l'achilleo Chirone [58] e Apollo pastore [59]. Mopso [60], perché vaneggi? Poiché non darà il suo consenso il gentile e benigno Iolla [61], fintantoché son campagnoli i tuoi doni, e questo antro non è ora più sicuro di quelle sedi [62], così che là [63] egli preferisca poetare. Ma te [64] quale ardente desiderio della mente incalza affannato, o qual nuova bramosia ti muove? La vergine al fanciullo volge lo sguardo, il fanciullo agli uccelli, gli uccelli alle selve e le selve ai venticelli di primavera; o Titiro, a te volge lo sguardo Mopso: dallo sguardo nasce l'affetto. Disprezzami; alleverò

56. *pinus... arbusta*: *pinus* è glossato « maiores »; *quercusque*: « mediocres »; *arbusta*: « minores ».

57. *Sunt... sub antris*: cfr. VIRGILIO, *Ecloga*, II, 19, 60.

58. *Achilleus Chyron*: Chirone, centauro esperto nella musica, nell'arte medica e divinatoria, fu educatore di parecchi eroi tra cui, appunto, Achille.

59. *pastor Apollo*: Apollo, punito da Giove per aver ucciso i Ciclopi, fu esiliato sulla terra, dove custodì per qualche tempo gli armenti di Admeto, re di Fere, in Tessaglia.

60. *Mopse*: il glossatore commenta: « loquitur sibi ipsi auctor ».

61. *Iollas*: è Guido da Polenta, signore di Ravenna, che con grande generosità ospitò l'esule Dante (cfr. VIRGILIO, *Ecloga*, II, 57).

62. *tabernaclis*: cfr. *Ecloge*, II, 68.

63. *quis*: sta per « quibus ».

64. *te*: cioè Mopso.

Me contemne; sitim Phrygio Musone [65] levabo,
scilicet, hoc nescis, fluvio potabor [66] avito.

90 Quid tamen interea mugit mea bucula [67] circum?
Quadrifluumne gravat coxis umentibus uber?
Sic reor: en propero situlas implere capaces
lacte novo [68], quo dura queant mollescere crusta.
Ad mulctrale veni, si tot mandabimus illi
95 vascula, quot nobis promisit Tityrus ipse.
Sed lac pastori fors est mandare superbum [69].
Dum loquor, en comites, et sol de monte rotabat.

65. *Phrygio Musone*: il Musone propriamente è un piccolo fiume che scorre nel Padovano (cfr. la nota a *Ecloge* I, 28). Ma qui Giovanni del Virgilio allude probabilmente ad Albertino Mussato (1261-1329), celebre poeta padovano del tempo, autore di varie tragedie e opere storiche in latino (il glossatore infatti: « idest Musato poeta paduano »); a questo poeta, incontrato a Bologna nel 1319, Giovanni del Virgilio dedica un'*Ecloga*, compresa nello Zibaldone Laurenziano.

66. *potabor*: forma deponente costruita sul participio classico con valore attivo *potatus*.

67. *bucula*: nella *bucula* Giovanni del Virgilio rappresenta la propria Musa, cioè la poesia bucolica, così come Dante fa con l'*ovis* dell'egloga precedente (cfr. *Ecloge*, II, 58, nota 50).

la mia sete al frigio Musone [65], cioè, questo tu non sai, berrò [66] dal fiume dei miei avi.

Perché tuttavia nel frattempo va in giro muggendo la mia vaccherella? [67] Le pesa forse la quadriflua poppa inumidendole i lombi? Penso che sia così: ecco che mi affretto ad empire le capaci secchie di latte fresco [68], col quale possano ammollarsi i duri tozzi di pane. Vieni al secchio, se a lui tanti vasi manderemo quanti a noi promise Titiro stesso. Ma forse è presunzione inviare latte ad un pastore [69]. Mentre parlavo, ecco i compagni, e il sole calava dietro il monte.

68. *lacte novo*: « idest buccolico carme », secondo il glossatore; ma « potrebbe trattarsi piuttosto di uno scritto grammaticale-esegetico, tale da aiutare il buon Melibeo... a penetrare nel terreno, a lui poco noto, della cultura letteraria latina (*quo dura queant mollescere crusta*) » (CECCHINI, p. 680).

69. *lac... superbum*: Titiro, cioè Dante, in quanto pastore, non ha bisogno del latte d'un bifolco qual è appunto Mopso, cioè Giovanni del Virgilio. Professione d'umiltà, quindi, del grammatico bolognese nei confronti di Dante che, come ha già dimostrato, non necessita certo di lezioni per quanto riguarda la cultura classica.

DANTI ECLOGA ALTERA *

ECLOGA IV

Velleribus Colchis praepes detectus Eous
alipedesque alii pulcrum Titana ferebant[1].
Orbita, qua primum flecti de culmine caepit,
currigerum canthum libratim quemque tenebat,
5 resque refulgentes, solitae superarier umbris,
vincebant umbras et fervere rura sinebant[2].
Tityrus hoc propter confugit et Alphesiboeus[3]
ad silvam pecudumque suique misertus uterque,
fraxineam silvam tiliis platanisque frequentem.
10 Et dum silvestri pecudes mixtaeque capellae
insidunt herbae, dum naribus aera captant[4],
Tityrus hic, annosus enim, defensus acerna
fronde soporifero gravis incumbebat odori,
nodosoque piri vulso de stirpe bacillo
15 stabat subnixus ut diceret Alphesiboeus.
« Quod mentes hominum » fabatur[5] « ad astra ferantur,

* Conti ua la finzione pastorale (la scena si ambienta, infatti, in Sicilia) anche nella seconda risposta, in 97 esametri, che Dante (Titiro) invia a Giovanni del Virgilio (Mopso). Mentre Titiro sta conversando con Alfesibeo (probabilmente il medico Fiduccio de' Melotti), arriva Melibeo col carme di Mopso. Alfesibeo prega Titiro di non accettare l'invito di andare a Bologna, abbandonando *pabula nota.* Titiro lo rassicura dicendo che non andrà, nonostante il suo affetto per Mopso, in quanto non vuole abbandonare un luogo tranquillo (Ravenna) per uno a lui ignoto (Bologna), pieno di incognite e di pericoli.

1. *Velleribus... ferebant*: si indica qui la primavera già inoltrata poiché il sole è ormai uscito dalla costellazi ne dell'Ariete; *velleribus Colchis* indica

ECLOGA IV

Il rapido Eoo scopertosi del colchico vello e gli altri alipedi traevano il bel Titano[1]. L'orbita, dove comincia a declinare dal culmine, teneva alla pari tutte le ruote del carro, e le cose illuminate, solite a essere superate dalle ombre, erano delle ombre maggiori e facevano fervere i campi[2]. Per ciò Titiro e Melibeo commiserando entrambi gli armenti e sé stessi si rifugiarono in una selva, una selva di frassini fitta di tigli e di platani. E qui, mentre le pecore e insieme le caprette giacciono sull'erba silvestre, mentre aspirano l'aria con le narici[4], Titiro protetto dalle foglie di un acero riposava stanco, perché vecchio, su fiori di soporifero odore, e Alfesibeo[3] stava appoggiato, per parlare, a un nodoso bastone divelto dal tronco d'un pero. « Titiro », diceva[5] « non mi meraviglio che le menti degli uomini tendano alle stelle, di dove

tale costellazione e si tratterebbe dell'ariete dal vello d'oro immolato nella Colchide a Marte da Frisso, figlio di Atamante, dopo un lungo viaggio attraverso il cielo durante il quale cadde in mare la sorella Elle (da cui il nome Ellesponto dato a quelle acque). – *Eous* è uno dei quattro cavalli del carro del Sole (*Titana*, in quanto figlio di Iperione e Teia).

2. *Orbita... sinebant*: « indicazione dell'ora, quella meridiana, quando il sole arrivato al punto del suo corso diurno ove comincia a discendere irraggia verticalmente e quindi le ombre proiettate dai corpi illuminati sono più brevi di essi e non più lunghe come nella maggior parte del giorno » (DEL MONTE, p. 824).

3. *Alphesiboeus*: nome che compare nell'ottava egloga di Virgilio. Indica qui, probabilmente, il maestro, medico e filosofo, Fiduccio de' Milotti da Certaldo, che risiedeva allora a Ravenna e che aveva rapporti di amicizia con Dante.

4. *naribus... captant*: cfr. VIRGILIO, *Georgicon*, I, 376: « petulis captavit naribus auras ».

5. *fabatur*: forma sconosciuta al latino classico.

unde fuere, novae cum corpora nostra subirent [6],
quod libeat niveis avibus resonare Caystrum [7]
temperie caeli laetis et valle palustri,
20 quod pisces coeant pelagi pelagusque relinquant,
flumina qua primum Nerei[8] confinia tangunt,
Caucason Hyrcanae maculent quod sanguine tigres [9]
et Libyes coluber quod squama verrat arenas [10],
non miror, nam cuique placent conformia vitae,
25 Tityre; sed Mopso miror, mirantur et omnes
pastores alii mecum Sicula arva tenentes,
arida Cyclopum placeant quod saxa [11] sub Aetna ».
Dixerat, et calidus et gutture tardus anhelo
iam Meliboeus adest et vix « En, Tityre », dixit.
30 Inrisere senes iuvenilia guttura, quantum
Sergestum e scopulo vulsum risere Sicani [12].
Tum senior [13] viridi canum de cespite crinem
sustulit et patulis efflanti [14] naribus infit [15]:
« O nimium iuvenis, quae te nova causa coegit
35 pectoreos [16] cursu rapido sic angere folles? »
Ille nihil contra, sed, quam tunc ipse tenebat,
cannea cum tremulis coniuncta est fistula labris,
sibilus hinc simplex avidas non venit ad aures,
verum, ut arundinea puer is [17] pro voce laborat,
40 – mira loquar sed vera [18] tamen – spiravit arundo:
Forte sub inriguos colles ubi Sarpina Rheno [19];
et, tria si flasset ultra spiramina [20] flata,

6. *ad astra... subirent*: teoria di derivazione platonica (cfr. il *Timeo*), secondo cui l'anima, abbandonato il corpo umano che le era stato destinato, torna al cielo.

7. *Caystrum*: il Caistro è un piccolo fiume dell'Asia Minore, che sfocia nel mare Egeo, famoso per i suoi bei cigni (*niveis avibus*).

8. *Nerei*: cfr. *Ecloge*, I, 43, nota 43.

9. *Hyrcanae... tigres*: le tigri dell'Ircania, regione sulla costa sud-est del mar Caspio, erano famose per la loro ferocia.

vennero, quando novelle entrarono nei nostri corpi[6], che piaccia di far risuonare il Caistro[7] ai nivei uccelli, lieti della serenità dell'aria e della valle palustre, che i pesci del mare s'adunino e lascino il mare, dove i fiumi raggiungono i confini di Nereo[8], che le tigri ircane macchino di sangue[9] il Caucaso, che la serpe libica spazzi le arene con le squame[10], poiché a ciascuno piacciono le cose conformi alla propria vita, ma mi meraviglio, e si meravigliano con me tutti gli altri pastori che abitano i campi siculi, che a Mopso piacciano gli aridi sassi dei Ciclopi[11] sotto l'Etna ». Aveva detto, e già arriva Melibeo accaldato e balbettante per l'affanno e a fatica « Ecco Titiro », disse. Risero dell'affanno giovanile i vecchi, come i Sicani risero di Sergesto staccato dallo scoglio[12]. Allora il più vecchio[13] levò la chioma canuta del verde cespuglio e a lui che soffiava[14] con le narici dilatate disse[15]: « O troppo giovane, qual nuova ragione ti ha indotto ad angosciare così con la rapida corsa i mantici del petto[16]? ». Quegli non rispose nulla, ma quando fu accostato alle labbra tremanti il flauto di canna, che allora teneva, non ne venne alle nostre avide orecchie un suono semplice, ma, dopo che quel ragazzo[17] s'affaticò per trarne un suono di flauto, – dirò cose mirabili, ma tuttavia vere[18] – il flauto cantò: « Sotto gli irrigui colli dove la Sarpina al Reno »[19]; e se avesse emesso tre soffi[20] oltre quelli emessi, avrebbe

10. *Libyes... arenas*: la Libia era una terra ricca di serpenti: cfr. OVIDIO, *Metamorphoses*, X, 701; IV, 617-620.

11. *Cyclopum... saxa*: cfr. il virgiliano « ciclopia saxa » (*Aeneis*, I, 201). Sotto il travestimento bucolico viene qui indicata Bologna.

12. *Sergestum... Sicani*: durante le regate promosse da Enea in Sicilia per onorare la memoria del padre Anchise nell'anniversario della sua morte, Sergesto, nel tentativo di vincere la gara, infranse i remi e la prora della nave contro gli scogli (cfr. VIRGILIO, *Aeneis* V, 183 segg.). – *Sicani* è glossato « Siciliani ».

13. *senior*: si tratta di Titiro.

14. *efflanti*: cioè, a Melibeo.

15. *infit*: L: « dixit ».

16. *pectoreos*: forma assente nel latino classico.

17. *puer is*: è Melibeo, il *nimium iuvenis* del v. 34.

18. *mira... vera*: cfr. DANTE, *Paradiso*, XVI, 124: « Io dirò cosa incredibile e vera ».

19. *Forte... Rheno*: è il primo verso dell'egloga che Giovanni del Virgilio scrive in risposta a Dante (cfr. *Ecloge*, III, 1).

20. *spiramina*: glossato « idest carmina ».

centum carminibus tacitos mulcebat agrestes[21].
Tityrus et secum[22] conceperat Alphesiboeus;
45 Tityron et voces compellant Alphesiboei:
« Sic, venerande senex, tu roscida rura Pelori[23]
deserere auderes, antrum[24] Cyclopis iturus? »
Ille: « Quid hoc dubitas? quid me, carissime, tentas? »
« Quid dubito? quid tento? » refert tunc Alphesiboeus;
50 « tibia non sentis quod fit virtute canora
numinis et similis natis de murmure cannis,
murmure pandenti turpissima tempora regis
qui iussu Bromii Pactolida tinxit arenam?[25]
Quod vocet ad litus Aetnaeo pumice tectum,
55 fortunate senex, falso ne crede favori,
et Dryadum[26] miserere loci pecorumque tuorum.
Te iuga, te saltus nostri, te flumina[27] flebunt
absentem et Nymphae mecum peiora timentes,
et cadet invidia quam nunc habet ipse Pachynus[28];
60 nos quoque pastores te cognovisse pigebit.
Fortunate senex, fontes et pabula nota
desertare tuo vivaci nomine nolis ».
« O plus quam media merito pars pectoris huius »
– atque suum tetigit – longaevus Tityrus inquit,
65 « Mopsus amore pari mecum conexus ob illas
quae male gliscentem timide fugere Pyreneum[29],

21. *centum.. agrestes*: aggiungendo tre versi (*tria spiramina*), l'egloga di Dante sarebbe stata di cento versi; quindi quella di Giovanni del Virgilio era di novantasette. « Appare da questo luogo che Dante aveva contato i versi dell'egloga di Giovanni, e volle che questa sua ne avesse altrettanti: una di quelle esattezze formali prefisse ch'egli sapea conciliare con tutte le ragioni dell'ispirazione e dell'arte. Ed è anche un argomento di più, veramente di più, contro chi dubitò dell'autenticità d'alcuni tra questi versi » (ALBINI-PIGHI, p. 106).

22. *secum*: invece di *cum eo*.

23. *roscida rura Pelori*: promontorio (oggi Capo di Faro) che forma l'estrema punta orientale della Sicilia, in prossimità dello stretto di Messina. Ma qui l'immagine nasconde probabilmente la città di Ravenna.

24. *antrum*: Bologna (cfr. sopra, IV, 27: « arida Ciclopum... saxa »).

25. *similis... arenam*: viene qui ripresa la favola di Mida (*regis*), re di Frigia (cfr. OVIDIO, *Metamorphoses*, XI, 142 segg.). Avido di ricchezze,

allietato con cento versi i taciti pastori[21]. Titiro e con lui[22] Alfesibeo avevano inteso: e le parole di Alfesibeo son rivolte a Titiro: « Così tu, venerando vecchio, oseresti lasciare i roridi campi del Peloro[23], per andare nell'antro[24] del Ciclope? ». Quegli: « Perché dubiti di ciò? Perché, o carissimo, mi saggi? ». « Perché dubito? Perché saggio? », risponde allora Alfesibeo: « non t'avvedi che il flauto è diventato per virtù di un dio canoro e simile alle canne nate dal mormorio, dal mormorio che rivelava la vergogna delle tempia del re che per ordine di Bromio colorò la rena del Pattolo[25]? Perché t'inviti al lido coperto di pomice etnea, non credere, fortunato vecchio, a falso favore, e abbi pietà delle Driadi[26] del luogo e dei tuoi armenti. Te assente piangeranno i monti, te le nostre selve, te i fiumi[27], e le Ninfe che con me temono il peggio, e finirà l'invidia che ha ora il Pachino[28]: anche noi pastori avremo dolore d'averti conosciuto. Fortunato vecchio, non privare del tuo nome duraturo le fonti e i pascoli noti. « O meritatamente più che metà di questo petto » – e toccò il suo – disse il vecchio Titiro, « Mopso a me unito da pari amore per quelle che timorosamente fuggirono Pireneo[29] iniquamente

chiese a Bacco il potere di cambiare in oro tutto quello che toccasse; il dio con l'intento di punirlo, acconsentì. Rischiando, però, di morire di fame, in quanto anche il cibo si mutava in oro, si liberò della facoltà concessagli bagnandosi, per ordine del dio (*iussu Bromii*), nel fiume Pattolo (*Pactolida*), tingendolo d'oro. Inoltre, dotato da Apollo di orecchie d'asino (il glossatore annota *turpissima*: « quia habebant aures asininas ») perché aveva sentenziato contro di lui in occasione di un agone musicale con Pan, non poté nascondere tale malformazione al suo barbiere che rivelò il segreto. Le canne che crebbero nel luogo in cui era avvenuta questa rivelazione ripetevano allo spirare del vento le parole del barbiere, divulgando la notizia: « Il re Mida ha orecchie d'asino ».

26. *Dryadum*: le Driadi erano ninfe dei boschi.

27. *Te iuga... flumina*: cfr. VIRGILIO, *Ecloga*, I, 39.

28. *Pachynus*: Pachino (oggi Capo Passero) è propriamente l'estremità sud-est della Sicilia (mentre il Peloro, nella finzione poetica Ravenna, è all'estremità nord-est). Ma al di là del travestimento bucolico, potrebbe trattarsi di Verona, come indicarono il Carducci e altri critici dopo di lui; per cui la città veneta, che per prima aveva accolto il poeta, proverebbe invidia per l'ospitalità ravennate.

29. *Pyreneum*: si allude alla leggenda di Pireneo (cfr. OVIDIO, *Metamorphoses*, V, 279-93), il quale, occupata Daulide nella Focide, ospitò le Muse, vittime di un naufragio mentre si recavano sul Parnaso, tenendole prigioniere anche dopo la fine della burrasca e tentando, anzi, di far loro violenza. Esse tuttavia riuscirono a fuggire dal tetto servendosi delle ali; mentre Pireneo, cercando di emularle, si sfracellò al suolo.

litora dextra Pado ratus a Rubicone sinistra [30]
me colere, Aemilida [31] qua terminat Adria [32] terram,
litoris Aetnaei [33] commendat pascua nobis,
70 nescius in tenera quod nos duo degimus herba
Trinacridae montis [34], quo non fecundius alter
montibus in Siculis pecudes armentaque pavit.
Sed quamquam viridi sint postponenda Pelori
Aetnica [35] saxa solo, Mopsum visurus adirem
75 hic grege dimisso, ni te, Polypheme [36], timerem ».
« Quis Polyphemon » ait « non horreat » Alphesiboeus
« assuetum rictus humano sanguine tingui,
tempore iam ex illo quando Galatea relicti
Acidis [37] heu miseri discerpere viscera vidit?
80 Vix illa evasit: an vis valuisset amoris,
effera dum rabies tanta perferbuit ira?
Quid, quod Achaemenides [38] sociorum caede cruentum
tantum prospiciens animam vix claudere quivit?
Ah, mea vita, precor, numquam tam dira voluptas
85 te premat, ut Rhenus et Naias [39] illa recludat
hoc illustre caput, cui iam frondator in alta

30. *litora... sinistra*: Dante si trova in un territorio situato alla destra del Po e alla sinistra del Rubicone, cioè a Ravenna.

31. *Aemilida*: è un neologismo del latino medievale.

32. *Adria*: L: « civitas, inde Adrianum mare ».

33. *litoris Aetnaei*: glossato: « Bononie », cioè Bologna.

34. *Trinacridae montis*: è il Peloro, non l'Etna, che rappresenta, invece, Bologna; mentre per il Bolisani-Valgimigli si tratterebbe piuttosto proprio dell'Etna.

35. *Aetnica*: *Aetnicus* è neologismo medievale; equivale al classico *Aetnaeus*.

36. *Polypheme*: svariate sono e interpretazioni dei critici riguardo al personaggio che si celerebbe dietro la finzione mitologica di Polifemo: Fulcieri da Calboli, Capitano del Popolo a Bologna nel 1321, macchiatosi quando era podestà a Firenze nel 1303 di atroci delitti verso i fautori dei fuoriusciti Bianchi (Mazzoni, Battisti, Cecchini, Reggio); Bertrando del

cupido, credendo che io dimori i liti a destra del Po e a sinistra del Rubicone[30], dove Adria[32] chiude la terra emiliana[31], ci celebra i pascoli del lito etneo[33], ignaro che noi due viviamo sulla tenera erba di un monte trinacrio[34], del quale altro non pasce più pinguamente greggi e armenti fra i monti siculi. Ma benché i sassi etnei[35] sian da posporre al verde Peloro, ci andrei per vedere Mopso, lasciato qui il gregge, se non temessi te, Polifemo[36] ». « Chi non avrebbe orrore di Polifemo », disse Alfesibeo, « avvezzo a macchiarsi il grifo di sangue umano, già da quel tempo quando Galatea lo vide sbranare le visceri dell'abbandonato Aci[37], ahi misero. A mala pena essa scampò: sarebbe forse valsa la forza dell'amore, quando la feroce rabbia schiumava di sì grande ira? A che, se Achemenide[38] poté a fatica trattenere lo spirito a solo vederlo insanguinato della strage dei compagni. Ah! vita mia, ti prego non mai un sì crudele desiderio t'incalzi, che il Reno e quella Naiade[39] rinchiudano questo luminoso capo, per cui il pota-

Poggetto (Colini Baldeschi, Filippini); Robertò d'Angiò (Wicksteed-Gardener); il comune di Bologna (Lidonnici). Ma forse, come opportunamente sottolinea l'Albini, richiamandosi al Carducci, in *Polipheme* non è celato alcun personaggio specifico: « La scena finta in Sicilia ha portato la memoria dell'Etna e de' Ciclopi; menzionati questi, si stacca naturalmente dal gruppo colui ch'è poeticamente più noto...; la paura qui di Polifemo ... non significa di più che il rifuggire di Dante dal mutare una stanza che lo affida e gli conviene con altra men decorosa e tranquilla ». E il Carducci citato dall'Albini: « In tutto questo v'è egli un timor vero dei pericoli che potessero incontrargli in Bologna; o non più tosto, com'io crederei, uno gelosia delicata della propria riputazione, quasi dubitasse parer disertore della sua parte cedendo agl'inviti d'una città guelfa? » (cfr. ALBINI-PIGHI, pp. 107-108).

37. *Galatea... Acidis*: si allude alla favola di Aci e Galatea (cfr. OVIDIO, *Metamorphoses*, XIII, 750-897). Aci, giovane bellissimo, fu ucciso da Polifemo perché amato da Galatea, ninfa marina, della quale il Ciclope si era vanamente invaghito. Aci è stato identificato o in Cangrande della Scala (Scolari) o nello studente spagnolo Iacopo di Valenza, condannato a morte a Bologna nel 1321 per il rapimento di Costanza, figlia di Franceschino degli Zagnoni d'Arzila (Lidonnici).

38. *Achaemenides*: Achemenide è uno dei compagni di Ulisse che, abbandonato in Sicilia, riuscì a sfuggire alla ferocia di Polifemo e fu in seguito portato in salvo da Enea (cfr. VIRGILIO, *Aeneis*, III, 613 segg.). Alcuni commentatori hanno creduto di individuare in lui la figura di Romeo Pepoli, sfuggito miracolosamente ai tumulti scoppiati in Bologna nel 1321 tra le fazioni dei Maltraversi e degli Scacchisi.

39. *Rhenus et Naias*: *Naias* è la Savena, detta *nympha procax* da Giovanni del Virgilio (cfr. *Ecloge*, III, 3, nota 1). I due fiumi indicano, poi, Bologna, prima allegoricamente definita *antrum Cyclopis* (cfr. sopra, IV, 47).

virgine perpetuas festinat cernere frondes[40] ».
Tityrus arridens et tota mente secundus
verba gregis magni tacitus concepit alumni[41].
90 Sed quia tam proni scindebant aethra iugales,
ut rem quamque sua iam multum vinceret umbra,
virgiferi[42] silvis gelida cum valle relictis
post pecudes rediere suas, hirtaeque capellae
inde velut reduces ad mollia prata praeibant.
95 Callidus interea iuxta latitavit Iollas[43],
omnia qui didicit, qui rettulit omnia nobis:
ille quidem nobis et nos tibi, Mopse, poimus[44].

40. *frondator... frondes*: per il Lidonnici il *frondator* è Apollo, le *perpetuae frondes* sono le foglie immortali scelte *in alta virgine*, cioè sul lauro (si ricordi il mito di Dafne: cfr. *Ecloge*, I, 38, nota 40). Per il Belloni, invece, l'*alta virgo* è la Divina Giustizia, il *frondator* Dio stesso, le *perpetuae frondes* la beatitudine celeste. Per cui a Dante sarebbe riservata la corona celeste e non l'alloro degli uomini.

41. *gregis magni... alumni*: *gregis magni* è glossato « scilicet humani »;

tore già s'affretta a scegliere le foglie perenni sull'alta vergine [40] ». Titiro sorridendo e con tutta l'anima concorde ascoltò silenzioso le parole dell'allevatore del numeroso gregge [41]. Ma poiché i cavalli del sole solcavano l'aria così bassi che già tutte le cose la loro ombra superava di molto, i portatori di verga [42] lasciate le selve con la gelida valle ritornarono dietro i loro armenti, e le ispide caprette andavano innanzi quasi tornassero ai teneri prati. Intanto si nascose nei pressi l'astuto Iolla [43], che ascoltò ogni cosa, che ogni cosa mi riferì: e quegli disse [44] a me e io a te, o Mopso.

per cui Fiduccio (cfr. sopra, IV, 7, nota 3), che era un medico e filosofo, poteva curare il genere umano.

42. *virgiferi*: cioè Titiro ed Alfesibeo, che portavano le verghe essendo pastori.

43. *Iollas*: Guido da Polenta (cfr. *Ecloge*, III, 80, nota 61).

44. *poimus*: voce formata sul verbo greco ποιέω, assente nel latino antico; vale *fingimus*.

INDICE DEI NOMI E DEI PERSONAGGI

B

C

D

M

Q

R

S

T

U

V

W

Z

INDICE DEI LUOGHI

T

U

V

Z

INDICE DEI CAPOVERSI *

* Si sono indicate con *V. N.* le rime appartenenti alla *Vita Nuova*, con *D.* le rime dubbie, con *E.* le Ecloge.

INDICE DELLE TAVOLE

L'esordio del sonetto *Non mi poriano già mai far ammenda* nel codice conservato nell'Archivio di Stato di Bologna è stato riprodotto con l'autorizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali (n. 2129, concessa con lettera dell'8 novembre 1982, prot. 2.3924/8901.12.9).

INDICE DEL VOLUME